

Natale dipinto immagini del Cinquecento



MUSEO CIVICO
RIVA DEL GARDA

Natale dipinto
immagini del Cinquecento

COMUNE DI RIVA DEL GARDA
MUSEO CIVICO
22 dicembre 2000 - 28 febbraio 2001

Provincia Autonoma di Trento
Assessorato alla Cultura

Comune di Riva del Garda
Assessorato alla Cultura

Natale dipinto immagini del Cinquecento

a cura di
MARINA BOTTERI OTTAVIANI

MUSEO CIVICO
RIVA DEL GARDA

COMUNE DI RIVA DEL GARDA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

© 2000. Tutti i diritti riservati

Natale dipinto, immagini del Cinquecento
MUSEO CIVICO DI RIVA DEL GARDA
22 dicembre 2000 - 28 febbraio 2001

Ideazione e coordinamento
Marina Botteri Ottaviani

Catalogo a cura di
Marina Botteri Ottaviani

Segreteria organizzativa
Mirella Calza, Grazia Fondriest

Allestimento
Remo Ballardini, Massimo Zanoni

Fotografia
T.P. Fotografica di Emanuele Tonoli,
S. Felice del Benaco (Bs)
Fotostudio Rapuzzi, Brescia
Umberto Tomba, Verona

Assicurazioni
AXA Nordstern ART
Assicurazioni spa, Milano
Dal Prà Assicurazioni, Trento



Trasporti
Cortesi Arte, Roncadelle (BS)

Progetto e coordinamento grafico editoriale
Gabriele Weber, Trento

Impianti di fotolito
Artolitho, Gardolo

Stampa
Nuove Arti Grafiche 'Artigianelli', Trento

Il restauro della tela di Francesco Prata da Caravaggio è stato realizzato da Emanuela Montagnoli Vertua, Nave (BS)

La traduzione della scheda n. 1 di Leo Andergassen è stata realizzata a cura di Serenella Castri

Si ringraziano gli enti prestatori e i loro responsabili

Museo Civico di Brescia,
Renata Stradiotti
Museo Civico di Merano,
Elmar Gobbi
Museo Civico di Verona,
Paola Marini
Museo Civico di Vicenza,
Maria Elisa Avagnina

Chiesa di S. Maria Assunta (Arco),
Don Luigi Amadori
Chiesa di S. Maria in Vanzo (Padova),
Mons. Sando Panizzolo
Chiesa Parrocchiale della Santa Croce (Postal), Don Josef Mittelberger
Chiesa di S. Bernardino da Siena (Roncadelle), Don Eugenio Pannelli
Chiesa di S. Maria Annunziata -Duomo (Salò), Mons. Francesco Andreis
Chiesa di S. Antonio Abate (Ville del Monte), Padre Valerio Bertoldi

Un ringraziamento particolare a:
Claudio Molinari
Assessore alla Cultura della Provincia Autonoma di Trento

Gianluigi Bozza
Dirigente Servizio Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento

Don Enrico Malacarne
Responsabile dell'Ufficio di Arte Sacra della Curia Arcivescovile di Trento

Giuliana Algeri
Soprintendente per i Beni Artistici e Storici per le provincie di Brescia, Cremona e Mantova

Annamaria Spiazzi
Soprintendente per i Beni Artistici e Storici del Veneto

ed inoltre:
Andrea Bacchi, Simone Baiocco,
Luisa Cervati, Ezio Chini, Laura Dalprà,
Luciana Giacomelli, Caterina Longo,
Mauro Lucco, don Enrico Malacarne,
Vincenzo Mancini, Giorgio Marini,
Rosanna Nicotra, Bruno Passamani,
Elena Ragni, Chiara Rigoni,
Raffaella Trentini

Indice

- 9 MARINA BOTTERI OTTAVIANI
Appunti sul Monogrammista F.V. e
su Giovanni De Mio
- 21 SILVIA SPADA PINTARELLI
Nascita del Bambino, Adorazione dei
Pastori, Adorazione dei Magi:
brevi considerazioni sulle fonti
dell'iconografia del Natale
- 31 CATALOGO
- 32 Bartlmä Dill Riemenschneider, *Adorazione dei Re Magi*,
di LEO ANDERGASSEN
- 38 Marcello Fogolino, *Adorazione dei Magi*, di GIOVANNI C. F. VILLA
- 44 Marcello Fogolino, *Natività*, di GIOVANNI C. F. VILLA
- 52 Girolamo Romani detto il Romanino, *Natività*, di MASSIMILIANO
CAPELLA - IDA GIANFRANCESCHI
- 58 Monogrammista F. V., *Adorazione dei Pastori*,
di MARINA BOTTERI OTTAVIANI
- 62 Francesco Prata da Caravaggio, *Adorazione dei pastori*,
di RENATA CASARIN
- 66 Zenone Veronese, *Natività*, di LAURA PAOLA GNACCOLINI
- 72 Giovanni De Mio, *Adorazione dei pastori*, di ANDREA NANTE
- 76 Giovanni De Mio, *Adorazione dei Magi*, di GIULIANA ERICANI
- 80 Giovanni De Mio, *Adorazione dei Magi*, di MARGARET BINOTTO

Le note biografiche sono a cura di:
Leo Andergassen, Marina Botteri Ottaviani,
Massimiliano Capella, Ida Gianfranceschi,
Mariangela Mattevi, Giovanni C.F. Villa



Gli estimatori della pittura antica troveranno in questa mostra, ultima di una lunga serie di impegni monografici e tematici condotti con rigore e originalità dal Museo Civico di Riva del Garda, scuole e modi pittorici sia nordici che lombardi e veneti, che si incrociano e formano il substrato culturale composito che costituisce l'ambiente artistico della zona gardesana, da sempre crocevia culturale tra le regioni nordiche e la cultura dell'Italia centro-settentrionale.

Ma quello che è pure bello sottolineare è come questa mostra evochi, tra l'altro a conclusione dell'anno giubilare, tutto lo stupore umano che suscita un evento quanto mai toccante come la nascita.

Il candore della vita viene accolto da ognuno, donne e uomini, giovani e vecchi, con innato sbalordimento e rispetto. La promettente tenerezza del Bimbo, trasmessaci dalle immagini pittoriche, raduna schiere di adulti genuflessi che custodiscono e accolgono con sguardi incantati e atteggiamenti adoranti, nel buio della notte stellata di Betlemme, oggi teatro di crisi armata, il messaggio della vita che nasce.

Claudio Molinari
Assessore alla Cultura
della Provincia Autonoma di Trento



L'evento della nascita di Cristo a Betlemme ha sempre attirato l'attenzione, prima degli evangelisti e quindi degli autori ecclesiastici, e ben presto anche degli artisti. Molti elementi favorivano tale centralità: la fede nella divinità di Cristo che si fa bambino, l'amore riconoscente a Dio, la straordinarietà e tenerezza di quella nascita in un ambiente popolare, l'accoglienza semplice ma affettuosa dei pastori, la cura di una mamma che trova accanto solo il suo sposo in un momento tanto delicato, il canto degli angeli, l'adorazione dei magi. Ben presto letteratura e poesia, scultura e pittura hanno voluto esprimere l'ammirazione per il Natale, e fu un soggetto che seppe unificare famiglie e popolazioni. Vi ritornano e sono sviluppati i temi della famiglia, della vita, della pace, della luce, della solidarietà, della dimensione umana e perciò anche spirituale della vita.

Un'antica orazione (probabilmente del quarto secolo) dice: "Rendici degni, o Signore, di celebrare e compiere in pace per la tua festa di luce lasciando le parole vane, facendo opere giuste, fuggendo la passione ed elevandoci al disopra della terra". Un'altra preghiera graffita sopra un coccio: "... diciamo: in Te è la misericordia, Signore; Gloria a Te. O Dio santo, ti sei degnato di nascere piccolo infante, da una Vergine. O Dio santo e forte, hai voluto riposare nelle braccia di Maria. O Dio santo e immortale, sei venuto ...".

Il rinascimento con la sua vitalità innovatrice ha sentito fortemente il messaggio del Natale, ed apprezzo l'iniziativa del Museo Civico di Riva del Garda di promuovere una Mostra che testimonia un momento speciale del frutto che il Natale ispira, anche in campo pittorico. Essa è motivo di onore non solo per la città di Riva, ma per l'intera regione del Trentino e le terre del Garda.

Quest'esposizione e il suo catalogo serviranno a meglio valorizzare il momento storico che viviamo, nel contesto del Grande Giubileo e di fronte alle sfide che l'avvio del terzo millennio con le sue potenzialità e le ombre pone. Con il mio compiacimento esprimo anche l'augurio in tal senso, in modo che l'auspicio degli organizzatori possa diventare realtà, ossia che ognuno ne tragga profitto culturale e spirituale.

† Luigi Bressan
Arcivescovo di Trento

L'Amministrazione Comunale di Riva del Garda intende partecipare alle celebrazioni dell'Anno Giubilare proponendo alla cittadinanza questa esposizione, realizzata dal Museo Civico, nell'ambito della sua ormai decennale attività di ricerca rivolta alla valorizzazione del patrimonio artistico locale.

L'iniziativa, dedicata al tema della Natività, fornisce la possibilità di avvicinarsi alla suggestiva pittura del XVI secolo, intrisa di spiritualità e fervore religioso attraverso dieci capolavori di alcuni tra i più significativi artisti dell'epoca legati, per comunanza di interessi ed esperienze culturali, al Monogrammistista F.V., l'affascinante e ancora ignoto autore al quale appartiene la bella tela con l'Adorazione dei Pastori, che si conserva presso il Museo Civico di Riva del Garda, e che costituisce il tema principale della mostra.

Si è inteso quindi offrire un'occasione unica al visitatore per approfondire le conoscenze della pittura del Cinquecento oltre che per lasciarsi andare alle magiche atmosfere natalizie suggerite da questi "presepi dipinti".

Un doveroso ringraziamento a quanti hanno collaborato con il Museo alla realizzazione dell'iniziativa, ed in particolare alle Soprintendenze del Veneto, di Mantova, ai Musei Civici di Vicenza, Verona e Brescia, e soprattutto alla Curia Arcivescovile di Trento e all'Assessorato alla Cultura della Provincia Autonoma di Trento.

Cesare Malossini

Sindaco del Comune di Riva del Garda

Luigi Marino

Assessore alla Cultura

La proposta dell'Amministrazione Comunale di Riva del Garda di realizzare una mostra dedicata alla Natività ha coinciso con una ripresa di interesse della critica nei confronti del Monogrammistista F.V., che si è proposto recentemente di identificare con il pittore scledense Giovanni de Mio.

È parso quindi opportuno riproporre in questa occasione l'interessante quesito, esponendo pertanto il dipinto del Monogrammistista F.V., raffigurante l'Adorazione dei Pastori, conservato nella Pinacoteca del Museo Civico di Riva del Garda, nel contesto di altre opere, con analoghi soggetti, autografe di artisti quali Dill, Romanino e Marcello Fogolino impegnati in quegli anni nella decorazione del Magno Palazzo del principe vescovo Bernardo Cles a Trento, nell'intento di ricostruire il panorama artistico che sta alla base della cultura complessa che si legge nelle elaborazioni stilistiche del Monogrammistista F.V.

Nel contempo, a fianco della rassegna espositiva dedicata al Natale, si è allestita una piccola sezione di studio e confronto raggruppando in un'unica sede opere autografe dell'artista che si scalano, in un crescendo qualitativo, tra il 1530 e il 1532 tra Arco, Riva e Ville del Monte, qualificandolo come uno dei più significativi artisti attivi sul territorio.

La sua produzione diviene quindi esemplificativa del contesto culturale composito nel quale si trova ad operare, dove le influenze lombarde e venete si mescolano a caratteri nordici dando atto ancora una volta di come il Trentino, e in particolare l'Alto Garda, si dimostri, come tutte le regioni di confine, terra di passaggio e crogiuolo di incontri tra mondi e culture diverse.

Con questa iniziativa non si è inteso risolvere le varie problematiche connesse alla personalità artistica del misterioso F.V. ma semmai dare un ulteriore contributo in merito, facendo il punto sullo stato delle ricerche, proponendo inoltre una giornata seminariale di approfondimento e studio sull'argomento, che sarà organizzata a conclusione della mostra.

L'esposizione è accompagnata dal presente catalogo che, oltre ad approfondire i contenuti iconografici del Natale, è completato dalle schede di tutte le opere presenti in mostra, accompagnate da una ricca documentazione fotografica a colori, e corredate con dettagliate notizie critiche e biografiche sugli artisti.

Marina Botteri Ottaviani

Direttore Museo Civico
Riva del Garda



Monogrammist F.V., *S. Vigilio con i Santi Rocco e Antonio Abate*, Chiesa di S. Rocco, Caneve

Appunti sul Monogrammista F.V. e su Giovanni De Mio

MARINA BOTTERI OTTAVIANI

Nel 1941¹ Pietro Zampetti affrontava il problema relativo all'identità del Monogrammista F.V, artista operoso nella regione alto gardesana agli inizi del quarto decennio del XVI secolo, analizzando per la prima volta con argomentazioni critiche la sua produzione tuttora conservata in loco, consistente in tre opere firmate e datate, l'*Adorazione dei Pastori* e il *Compianto*, provenienti dalla chiesa della Disciplina di Riva del Garda ed ora esposte nella Pinacoteca del Museo Civico, e la *Madonna con i Santi Antonio Abate, Agostino, Giovanni e Paolo*, per la chiesa di Ville del Monte, alle quali, a seguito di studi recenti, si possono aggiungere altre due opere: la pala raffigurante *S. Vigilio con i Santi Girolamo e Antonio Abate* di Caneve e quella con *S. Antonio Abate e i Santi Sebastiano e Girolamo* nel Duomo di Salò, che si scalano tra il 1530 e il 1532, in un bruciante crescendo qualitativo.

Fino ad allora del Monogrammista si era occupata per lo più la bibliografia locale, basti ricordare il Weber che riprendendo la guida del Bartoli ricordava nella chiesa di S. Tommaso a Rovereto “... il quadro antico sopra la cantoria esprime il Signore morto in grembo alla Beata Vergine Maria, presenti le Marie, San Giovanni, i discepoli ed introdottovi, in atto d'adorazione, San Bernardino da Siena; ha sotto questa marca F/V in un finto pezzetto di carta e credesi di Francesco Veruzio, scolaro di Andrea Mantegna”².

Il dipinto, purtroppo perduto era sicuramente opera del Monogrammista, lo si desume dalla *marca* F.V. per riprendere il termine usato dal Bartoli, e dal riferimento al Veruzio, pittore citato dal Vasari tra gli allievi vicentini del Mantegna, il che fa supporre che il quadro roveretano fosse caratterizzato dall'incisività del segno, e da certe geometrie stratificate che compaiono anche nel paesaggio del *Compianto* di Riva, e possono ricordare aspetti della pittura del grande maestro veneto, ben inserendosi quindi nel corpus della produzione conosciuta dell'autore.

Lo Zampetti, nella dettagliata disamina critica delle tre tele firmate sottolineava, quale dato significativo per ricostruire la personalità dell'autore, la forte componente lombarda presente alla base delle sue elaborazioni stilistiche accompagnata da riferimenti al gusto nordico soprattutto nei paesaggi dello sfondo, caratterizzati da tipiche costruzioni turrette o con i tetti a

¹ P. Zampetti, *Il pittore “F.V.”*, in “Rivista d'Arte”, Luglio-Dicembre 1941, pp. 238-248.

² S. Weber, *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino*, Trento 1933, II ed., a cura di N. Rasmo, Trento 1977, p. 372-373 (con l'erronea identificazione in Francesco Verla).



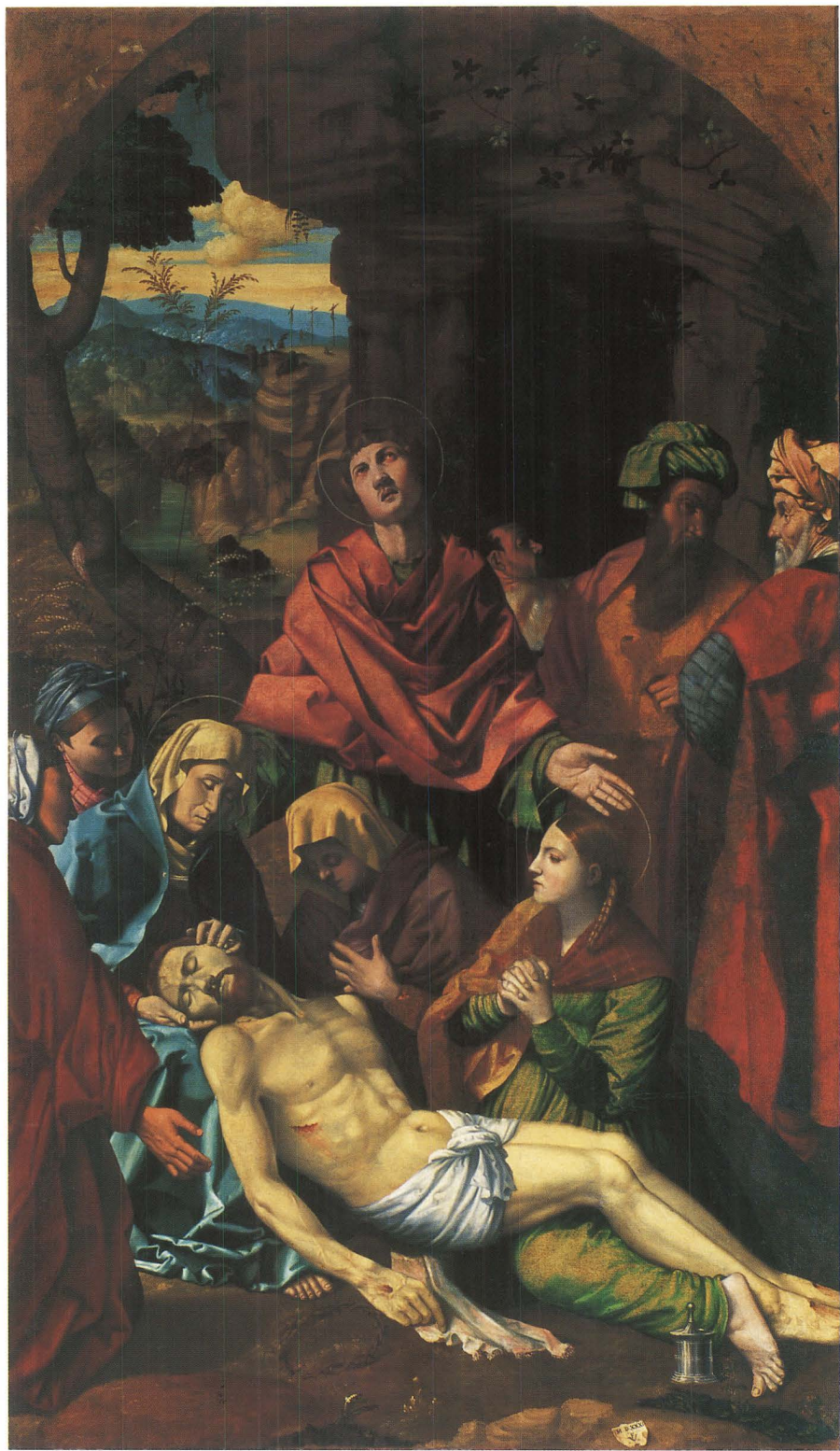
³ L. Puppi, *Francesco Verla pittore*, Trento 1967, pp. 35-41.

⁴ A.A.V.V., *Ecclesiae-le chiese del Sommolago*, Arco 2000, p. 477; M. Grazioli si chiede se il Monogrammista F. V. possa essere identificato con Francesco Verla.

spiovente, e popolate da piccole figurette immerse in una delicata atmosfera azzurrata, ravvivata qua e là da piccoli tocchi di luce.

Successivamente allo Zampetti anche il Puppi³, in coda alla sua monografia su Francesco Verla, il pittore vicentino attivo in Trentino nel secondo decennio del secolo, riconsiderava brevemente il problema relativo all'identità del Monogrammista F.V., sfatando ancora una volta l'ipotesi della possibile identificazione dello stesso con il Verla, equivoco ricorrente nella storiografia locale⁴, sia per evidenti questioni di ordine stilistico che per motivi cronologici, in quanto il Verla all'epoca della comparsa dei quadri del Monogrammista era già morto da quasi dieci anni.

Monogrammista F.V., *Compianto*, Museo
Civico Riva del Garda



Monogrammista F.V., *Madonna e Santi*,
chiesa di S. Antonio Abate, Ville del Monte



Monogrammista F.V., *S. Antonio Abate e i Santi Rocco e Sebastiano*, Duomo di Salò



Lo studioso proponeva uno spunto interessante intorno al quale lavorare e cioè la presenza del Monogrammista F.V., almeno in qualità di “osservatore” nel cantiere pittorico del Magno Palazzo costruito dal Principe Vescovo Bernardo Cles tra il 1528 e il 1536, e decorato da artisti di calibro quali il Dosso, Romanino, Dill di Riemenschneider, e Marcello Fogolino. Primo fra tutti in ordine di tempo era intervenuto il Dosso, attivo a Trento, insieme al fratello Battista, tra il 1531 e il 1532, dove aveva portato a compimento,

⁵ Per le notizie e i documenti relativi alla costruzione e decorazione del magno Palazzo si veda: A.A.V.V. *Bernardo Cles e l'arte del Rinascimento nel Trentino*, Milano 1985 ed inoltre *Il Castello del Buonconsiglio-Percorso nel Magno Palazzo*, a cura di Enrico Castelnuovo, Trento, 1995, vol. I; *Il Castello del Buonconsiglio - Dimora dei Principi vescovi di Trento. Persone e tempi di una storia*, a cura di Enrico Castelnuovo, Trento 1996, vol. II.

⁶ Marina Botteri Ottaviani *La cultura figurativa di Riva e Arco fra committenza dinastica e collezionismo romantico in Là dove nasce il Garda*, a cura di Aldo Gorfer e Eugenio Turri, Verona 1994, pp. 197-211.

⁷ E. Chini, *Inediti di Marcello Fogolino e del Monogrammista F.V.*, in *Bernardo Clesio e il suo tempo*, a cura di Paolo Prodi, Città di Castello 1988, pp. 13-31.

all'interno del Magno Palazzo una vasta impresa decorativa che si snoda in ben diciannove ambienti, suscitando l'entusiasmo del principe Vescovo. Contestualmente già nel 1531 il Romanino aveva offerto personalmente i suoi servizi al Principe Vescovo e si era impegnato nell'affrescatura della Loggia e della camera del cardinale Cles, lasciando nel ciclo trentino una delle testimonianze più significative della sua arte pittorica, in un momento ispirato alla pittura veneta, caratterizzato da libertà espressive tanto da suscitare le proteste del Cles.

Più a lungo di tutti in Trentino si ferma invece il Fogolino originario di Vicenza, arrivato nel 1527, in quanto bandito dalla repubblica di Venezia, con l'accusa di omicidio. anche se presto riesce ad ottenere dei salvacondotti per rientrare in terra veneta almeno saltuariamente, grazie alla sua attività di informatore politico svolta per la Serenissima. Con lui si muove il fratello più giovane Matteo, anch'egli pittore e collaboratore nella organizzata bottega che affianca Marcello nei vari incarichi conferitigli non solo dal Cles, ma anche da committenti religiosi e privati ⁵.

Similmente a Trento anche ad Arco si assiste ad una piena fioritura rinascimentale sia in campo artistico che letterario, alimentata dal poeta Nicolo' d'Arco, visibile ancora oggi nei fregi dipinti che ornano gli antichi palazzi cittadini, realizzati su precise richieste di una committenza che detta i contenuti secondo precisi temi iconografici, con riferimenti letterari alla storia classica, esemplati sugli affreschi del Magno Palazzo di Trento ⁶.

A questo momento di grande fervore artistico risalgono anche le pitture dell'aula della deliziosa chiesetta di Caneve, abbellita con *Scene della Passione* intorno al 1550 dal pittore Dionisio Bonmartini, e sulle pareti laterali con due importanti pale l'una raffigurante la *Madonna in trono e i Santi Agostino e Bernardino da Siena* di Marcello Fogolino e l'altra, già precedentemente menzionata, dedicata a *S. Vigilio*, opera del Monogrammista. F.V.

È importante quindi sottolineare come la svolta rinascimentale del nuovo secolo, oltre ad aprire la strada all'arrivo da fuori provincia di personalità artistiche di rilievo, d'altro lato favorisca la nascita di una scuola pittorica locale, come nel caso del Bonmartini, che sviluppa una propria interpretazione dei più aggiornati fatti pittorici dell'Italia settentrionale, a testimonianza di un ambiente composito, estremamente vivace dal punto di vista culturale, nel quale si creano i presupposti per la comparsa di un autore dalla personalità complessa quale il Monogrammista F.V., caratterizzato nelle sue opere da una insostituibile originalità.

Nella sopramenzionata pala di Caneve, attribuita al Monogrammista da E. Chini ⁷ per le strette analogie stilistiche con l'*Adorazione dei Pastori* di Riva, il volto del S. Vigilio assume le fattezze del Cles, evidenziando i rapporti con il mecenatismo arcense e suggerendo una possibile diretta committenza di Nicolò d'Arco, che forse voleva così rendere omaggio al Principe vescovo Bernardo Clesio, di cui era amico ed estimatore, immortalandolo in un dipinto all'interno del sacro tempio di famiglia.

⁸ M.L. Crosina, *Disciplina* in A.A.V.V. cit. Arco 2000, p. 325.

⁹ E.M. Guzzo, *La formazione bresciana di Giovanni De Mio e un'ipotesi per il Monogrammista "FV"*, in "Arte Cristiana", 79, 1991, 747, pp. 418-430.

Il dipinto di Caneve risulta significativo in quanto rappresenta una tappa precoce nella produzione del Monogrammista, fornendoci importanti elementi di valutazione quali la severità espressiva unita alla ricerca di una impostazione, basata su perfetti equilibri formali, che si ispira a composizioni sacre di stampo ancora quattrocentesco.

In successione seguono le due opere rivane l'*Adorazione dei Pastori* (1530) e il *Compianto* (1531), dipinto notevole permeato da un'intensa spiritualità che accompagna la muta sofferenza dei personaggi, sospesi in una staticità compositiva di gusto fiammingo. Entrambe le opere provengono dalla chiesa della Disciplina, tra i più antichi ed importanti edifici ecclesiastici di Riva del Garda, alla quale era annesso l'Ospedale. Dalle ricerche compiute da M. L. Crosina⁸ si apprende che tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo l'intero complesso architettonico, come si evince dai documenti dell'epoca, era stato ristrutturato ed ampliato e probabilmente abbellito con l'erezione di nuovi altari. Nel 1579 infatti, in occasione della visita pastorale di Ludovico Madruzzo la chiesa si presentava con l'altare maggiore *optime ornatum*, affiancato dagli altari laterali uno dei quali dedicato a S. Giuseppe, sul quale doveva essere collocata la pala del Monogrammista raffigurante l'adorazione del Bambino con i pastori, S. Giuseppe e la Madonna.

Ultima opera datata e siglata dal Monogrammista F.V., è il dipinto di Ville del Monte che rappresenta la *Madonna in trono tra i Santi Antonio Abate, Agostino, Giovanni e Paolo* ancora oggi situata nella sede originaria dove l'artista palesa ormai una completa maturazione nella sicura acquisizione degli equilibri spaziali, mantenendo quel carattere di precisione geometrica e monumentalità che caratterizza le opere già conosciute.

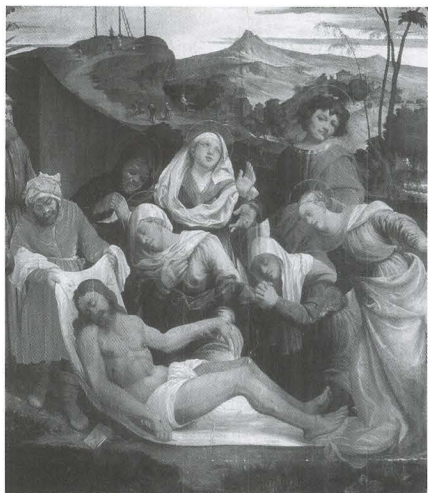
Cronologicamente non lontano da Ville del Monte si può collocare il dipinto con *I Santi Antonio Abate, Rocco e Sebastiano* presente nel Duomo di Salò, variamente attribuito dalla critica ma che si può confermare al catalogo del Monogrammista F.V., per la simile composizione con le figure monumentali che campeggiano in primo piano, tra cui quella di S. Antonio ripresa dall'analogo soggetto di Ville del Monte, di contro ad un cielo fortemente striato che richiama la *Natività* rivana, delineando pertanto un personale ed autonomo circuito del Monogrammista, legato a prestigiose commissioni sacre, in territorio gardesano.

Nel 1991 E. Guzzo in un articolo dedicato alla produzione giovanile del pittore scledense Giovanni de Mio (Schio 1510-1520-Napoli 1570)⁹, attraverso una precisa ed analitica trattazione, proponeva di riconoscere nelle tele del Monogrammista gli esordi della sua carriera ancora legati ad un gusto fortemente lombardo, vicino ai bresciani Savoldo e Moretto, portando a sostegno della sua tesi numerosi argomenti a confronto.

Lo studioso, sulla base del significativo ritrovamento di un'inedita pala del de Mio raffigurante la *Deposizione*, nella chiesa di S. Bartolomeo Apostolo a Lavenone, si impegnava nella ricostruzione della formazione giovanile del pittore vicentino esaminando soprattutto i rapporti con la cultura

Giovanni De Mio, *Deposizione*, chiesa di S. Bartolomeo, Lavenone (BS)

Giovanni De Mio, *Deposizione*, Castello Principesco, Merano (particolare)



¹⁰ V. Sgarbi, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1590*, catalogo della mostra a cura di Rodolfo Pallucchini, 1981 p. 21 ss.

lombarda, in una fase ancora precedente al *Martirio di S. Lorenzo* di Torrebelvicino, datato dallo Sgarbi entro il 1539¹⁰, da collocarsi quindi in un momento intermedio, intorno al 1536, tra il primo periodo bresciano e la documentata presenza dell'artista a Venezia (1537) impegnato con il Bianchini nei mosaici di S. Marco.

A quest'epoca il Guzzo faceva risalire oltre la *Deposizione* citata, la *Madonna adorante il Bambino e S. Giovannino* di Castelvechio a Verona e l'affresco staccato con *S. Caterina d'Alessandria*, del Museo Civico di Vicen-



Gaudenzio Ferrari, *Deposizione*, Museo Borgogna, Vercelli

Giovanni De Mio, *Deposizione*, Casa Floriani, Santorso (VI)



za, influenzato dalla cultura parmigianinesca, ipotizzando lo stesso momento anche per la *Sacra Conversazione* della collezione Maggi Calino, ancora legata, secondo noi, a modi e gusti del pittore vicentino Benedetto Montagna.

Secondo il Guzzo in questa fase, pur giovanile, il De Mio dimostra già di avere acquisito “ricche esperienze impensabili in un esordiente” da ricondursi per le “affinità di piglio e di humus” alle più antiche prove trentine del Monogrammista F.V.¹¹

Il Guzzo concludeva il suo articolo, innovativo sotto molti punti di vista, sottolineando comunque che, nonostante le varie motivazioni addotte, permaneva un forte stacco tra l'ultima opera siglata F.V., cioè il *Compianto* di Riva e le prime opere, ora citate, nelle quali già si intravede un'apertura alla maniera che prelude alla svolta del *Martirio di S. Lorenzo* nella chiesa di Torrebelficino.

A suffragare l'ipotesi del Guzzo è intervenuto recentemente il Chini che nel novembre del 1998, nell'ambito di una giornata di studio organizzata dalla Città di Bolzano in onore di Nicolò Rasmo¹², presentava una *Deposizione* su tavola, conservata nel castello principesco di Merano da lui scoperta e resa nota come un'inedita opera giovanile del de Mio, che, secondo lo studioso mostra affinità compositive inequivocabili con il *Compianto* di Riva, costituendo l'ulteriore anello di collegamento tra i due autori, o meglio l'opera cerniera tra le due fasi stilistiche di uno stesso autore.

L'ipotesi è stata ripresa dal Chini¹³ anche in occasione della mostra dedicata all'iconografia di S. Vigilio organizzata dal Museo Diocesano di Trento

¹¹ E.M. Guzzo, cit, 1991, p. 423.

¹² E. Chini, in *L'Immagine di S. Vigilio tra Storia e leggenda*, a cura di Domenica Primerano, Trento 2000, scheda n. 19, p. 220.

¹³ E. Chini, cit.; 2000, p. 220.

nel giugno 2000, dove nella scheda dedicata all'altare di *S. Vigilio*, proveniente da Caneve, lo studioso ne conferma l'attribuzione al De Mio rimandando per altro ad una trattazione più approfondita dell'argomento nell'articolo in corso di pubblicazione sulla rivista *Paragone*.

Non è qui la sede per approfondire lo studio sul quadro meranese, ma ci si è trovati, in occasione delle presente iniziativa dedicata alla "Natività, incentrata sulla tela raffigurante l'*Adorazione dei Pastori*" del Monogrammista F.V., che l'Amministrazione Comunale di Riva, tramite il Museo, ha inteso proporre in occasione dell'anno giubilare 2000, di fronte all'interrogativo se mantenere la paternità al Monogrammista o sciogliere definitivamente l'enigma assegnando la tela al De Mio.

Grazie alla collaborazione del Museo Civico di Merano si è potuto ottenere il prestito della *Deposizione* del Castello Principesco della città, che ora figura esposta insieme alle altre opere sicure del Monogrammista F.V. all'interno di una piccola sezione di studio, che affianca la mostra tematica a disposizione degli studiosi interessati all'argomento.

A questo punto il confronto diretto ha sollecitato numerosi quesiti, in attesa della pubblicazione dell'articolo del Chini, solo in parte affrontati anche attraverso l'indagine riflettografica che, nelle opere del Monogrammista, ha evidenziato precise tracce del disegno preparatorio, come pure frequenti pentimenti, soprattutto nel paesaggio dell'*Adorazione* e, nella stessa opera, uno spostamento della cintura del primo pastore inginocchiato a destra, denotando nell'autore un'attenta ideazione grafica che sta alla base del quadro, unita ad una meticolosa attenzione posta nella descrizione dei particolari.

In effetti quello che colpisce nel Monogrammista è proprio la ricerca di precise geometrie nell'elaborazione del testo pittorico, a partire dalla prima significativa opera di Caneve, in quanto ci introduce direttamente nel suo mondo pittorico non scevro da suggestioni nordiche tratte dal Dürer evidenti nel modo di trattare i panneggi scanalati, fortemente incisi, quasi pietrificati, e nel contempo attento alla rappresentazione dei tratti fisionomici e a certe preziosità che appaiono nello sfondo decorato del trono, e nella descrizione del mantello del Santo Vescovo, chiuso dal medaglione lavorato.

Più disinvolta appare la mano dell'autore nel *Compianto* meranese, caratterizzato da un diverso modo di stendere il colore con pennellate veloci che si accompagnano a libertà compositive ormai presaghe della futura svolta manieristica. È lo stesso spirito che si respira nella *Deposizione* di Lavenone, in cui le figure sono atteggiare in una sorta di drammatizzazione teatrale, non estranea a citazioni e atmosfere della pittura dei Sacri Monti, dalla *Deposizione* del Sacro Monte di Varallo di Gaudenzio Ferrari al *Compianto su Cristo morto* (carta su tela applicata su legno, Vercelli, Museo Borgogna) sempre dello stesso autore, del quale il Demio sembra si sia ricordato nella più tarda *Deposizione* di Santorso in casa Floriani, riprendendo la tipologia del vecchio barbuto che, a sinistra, sostiene il corpo di Cristo.

¹⁴ Si veda la biografia in M. Repetto Contaldo, *Demio (De Mio, Del Mio, Denio, Indemio, Fratino, Frattino, Fratina, Frattina)*, Giovanni in Dizionario Biografico degli Italiani, Roma 1990, 38, pp. 652-656.

¹⁵ P. Snichelotto, *Giovanni Demio della famiglia Gualtieri, pittore e mosaicista scledense. Note su un documento inedito*, in "Itinerari" Organo del Sistema bibliotecario di Schio, 1997.

Un altro argomento proposto dal Guzzo a sostegno dell'identificazione in un'unica persona dei due autori è lo scioglimento del Monogramma F.V. in Fratina Vicentino, in quanto il De Mio con il soprannome Fratina viene ricordato dal Ridolfi (1648) a proposito dei tondi eseguiti sul soffitto della libreria Marciana, come pure nei documenti relativi alla commissione per il Duomo di Orvieto, ed a ciò si aggiunge che, in riferimento alle pitture realizzate nella cappella Sauli in S. Maria delle Grazie a Milano, qualche decennio dopo, il Lomazzo (1585) ricorda l'opera di un certo Francesco Vicentino¹⁴.

Tali argomentazioni non si dimostrano ancora decisive in quanto è bene ricordare come nelle firme originali apposte alle opere, il de Mio figura sempre con il suo nome addirittura sottolineando la sua provenienza da Schio, confermata da recenti scoperte d'archivio¹⁵.

A seguito di queste brevi considerazioni elaborate in occasione della mostra tematica sulla "Natività" ci piace concludere mantenendo aperto il problema della possibile identificazione del Monogrammista F.V. con Giovanni De Mio, in attesa della pubblicazione sulla rivista "Paragone" del fondamentale articolo di Ezio Chini *Un capolavoro giovanile di Giovanni De Mio*, e della giornata di studio sull'argomento, che il Museo Civico di Riva del Garda intende proporre a conclusione della presente mostra, con la partecipazione dei numerosi studiosi che si sono occupati del "caso De Mio", fornendo loro ulteriori dati raccolti in questi mesi attraverso ricerche d'archivio ed indagini specialistiche realizzate in collaborazione con il Museo Civico di Vicenza e la Cattedra di Storia dell'Arte Moderna del Dipartimento delle Arti Visive dell'Università di Bologna.



Nascita del Bambino, Adorazione dei Pastori, Adorazione dei Magi: breve considerazioni sulle fonti dell'iconografia del Natale

SILVIA SPADA PINTARELLI

Il tema della *Natività* e le scene ad esso connesse – l'*Adorazione dei pastori* e quella dei *Magi* – sono uno dei cardini iconografici dell'arte religiosa europea, facilmente intelligibili anche oggi, in un periodo, cioè, che sempre meno si dimostra in grado di comprendere immediatamente i contenuti delle rappresentazioni sacre del passato.

Ma le scene del Natale ci appartengono ancora completamente.

Partendo da questa considerazione, tanto più curioso risulta quindi constatare che, in realtà, nei Vangeli canonici della nascita di Cristo e della sua primissima infanzia poco o nulla si dice.

Solo Luca ci racconta che, in viaggio per Betlemme per ottemperare al censimento ordinato da Cesare Augusto, si compirono per Maria i giorni del parto: "Diede alla luce il suo figlio primogenito, lo avvolse in fasce e lo depose in una mangiatoia, perché non c'era posto per loro nell'albergo" (Luca 2, 1). Quindi un angelo dà l'annuncio ai pastori: "Oggi vi è nato nella città di Davide un salvatore, che è il Cristo Signore" (Luca 2, 11), che cercano il bambino e "dopo averlo visto, riferirono ciò che del bambino era stato detto loro" (Luca 2, 17).

Nel Vangelo di Matteo si trova invece un passo dedicato alla visita dei Magi che giunsero "da oriente a Gerusalemme", chiesero notizie su dove fosse nato il re dei Giudei, a loro segnalato da una stella, vennero chiamati in segreto da Erode e da lui inviati a Betlemme con l'impegno di ritornare per riferirgli dove si trovasse il bambino: "Udite le parole del re, essi partirono. Ed ecco la stella, che avevano visto nel suo sorgere, li precedeva, finché giunse e si fermò sopra il luogo dove si trovava il bambino. Al vedere la stella essi provarono una grandissima gioia. Entrati nella casa videro il bambino con Maria sua madre, e prostratisi lo adorarono. Poi aprirono i loro scrigni e gli offrirono in dono oro, incenso e mirra. Avvertiti in sogno di non tornare da Erode, per un'altra strada fecero ritorno al loro paese" (Matteo 2, 9-12).

Tutto ciò che manca nei quattro Vangeli di Matteo, Marco, Luca e Giovanni e che forma la ricca iconografia del Natale, trova la sua fonte principale nei Vangeli apocrifi. Questi ultimi raccolgono il lato favolistico, leggen-

dario, mitico e popolare della narrazione e vengono a lungo tollerati anche dopo il IV secolo, periodo in cui i Vangeli canonici vanno affermando la propria supremazia.

Così nel Proto-Vangelo di Giacomo compare l'ambientazione in una grotta che, dopo l'evento, si riempie di luce. Nell'istante preciso della nascita tutto si ferma, il mondo rimane per un attimo sospeso, quasi a celebrare, con un magico stupore e un profondo silenzio, l'evento miracoloso.

Nello Pseudo-Matteo viene rafforzato il particolare della grotta tenebrosa che si inonda di luce, compaiono gli angeli e la stella; Maria, nel terzo giorno, si sposta in una stalla dove il bue e l'asino "adoravano senza posa" il bambino appena nato. I Magi giungono due anni dopo – particolare questo che spiegherebbe l'ordine impartito da Erode di uccidere tutti i bambini al di sotto di questa età – e regalano a Gesù ciascuno una moneta d'oro, oltre ai doni contenuti nei loro scrigni.

In entrambi i Vangeli compaiono le levatrici, e si riferisce del *Miracolo della mano secca*, il primo compiuto da Gesù che fa 'seccare' la mano della donna che voleva verificare l'effettiva verginità di Maria e quindi le perdona l'irriverenza e la risana, dando così inizio ad una serie di racconti, pure abbondantemente riferiti dagli Apocrifi, che hanno per protagonista un Bambino Gesù stile 'enfant terrible', dispettoso, vendicativo e potentissimo (in particolare, Vangelo dello Pseudo-Tommaso).

Nel Vangelo dell'Infanzia armeno, invece, grande spazio viene riservato ai Magi che giungono a Betlemme a tre giorni dalla nascita, dopo un viaggio durato nove mesi. Sono tre fratelli, accompagnati da un folto seguito: "I comandanti del loro corteggio, investiti della suprema autorità, erano dodici. I drappelli di cavalleria che li accompagnavano comprendevano dodicimila uomini: quattromila per ciascun regno... Melkon, il primo re, aveva mirra, aloe, mussolina, porpora, pezze di lino, e i libri scritti e sigillati dalle mani di Dio.

Il secondo, il re degli Indi, Gaspar, aveva, come doni in onore del bambino, del nardo prezioso, della mirra, della cannella, del cinnamomo e dell'incenso e altri profumi.

Il terzo, il re degli Arabi, Balthasar, aveva oro, argento, pietre preziose, zaffiri di gran valore e perle fini. ”

Accanto agli Apocrifi, anche i Padri della Chiesa si occupano degli eventi connessi alla Natività, ma è a partire dal Medioevo che si verificano, da un lato, le varianti più clamorose, spesso a carattere locale e destinate a convergere nelle Sacre rappresentazioni, nella letteratura e nelle tradizioni popolari; mentre dall'altro si giunge ad una cristallizzazione più precisa dei ruoli: i Magi divengono stabilmente tre (precedentemente potevano variare da due a otto), acquisiscono nome fisso, simboleggiano le tre razze umane (Melchiorre quella africana, Baldassarre l'asiatica e Gaspare l'europea) nonché, rispettivamente, le tre età dell'uomo (vecchiaia, maturità e giovinezza). Un impulso in questo senso viene dato da un testo importante quale l'*Excerptus*



^(*) Ringrazio per la traduzione Alessandro Cavagna e Maria Pia Canal.

patrum, collectanea flores, erroneamente attribuito al Venerabile Beda e risalente, presumibilmente, al XII secolo. In esso è contenuta anche una precisa descrizione dei Magi: "I Magi sono coloro che offrirono doni al Signore. Si dice che il primo fu Melchiorre, con barba e capelli fluenti, vestito con la tunica color del giacinto e il manto nero, con calzari color del giacinto e bianco, e un turbante molto elaborato; oro offrì al re Signore. Il secondo, di nome Gaspere, giovanetto dal viso rubicondo, vestito con una tunica nera, con il manto rosso e i calzari color del giacinto, onorava il Dio con l'incenso, riconoscendone così la natura divina. Il terzo, di colorito scuro, con la barba, di nome Baldassarre, con la tunica rossa intessuta di bianco, con ai piedi dei sandali neri, andò con la mirra dal Figlio dell'Uomo, significando così che era destinato a morire". ^(*)

Totalmente diverso, invece, l'approccio di Jacopo da Varagine nella *Leggenda aurea*, testo fondamentale di agiografia medievale scritto nel XIII secolo.

Jacopo, frate domenicano e vescovo di Genova, voleva offrire basi certe e sicure ai racconti sacri, spesso insopportabilmente infarciti dall'immaginario più sfrenato, procedendo ad uno scrupoloso lavoro di documentazione su tutte le fonti a lui disponibili e sentendo di volta in volta la necessità di comunicare al lettore l'origine di una determinata notizia o la sua eventuale appartenenza a fonti non canoniche o, ancora, ponendo dubbi sulla sua effettiva veridicità.

È ovvio che il testo rimane per noi 'legendario' e che l'apporto critico di Jacopo da Varagine, inserito all'interno di una cultura religiosa e di una fede adamantina, va messo in relazione con la situazione del suo tempo, ma Jacopo non si ferma mai comunque al solo aspetto narrativo. Così il suo racconto della Natività inizia con il tentativo di inserirla cronologicamente nella storia del mondo: "L'incarnazione di nostro Signore Gesù Cristo secondo alcuni avvenne 5228 anni dopo la nascita di Adamo, secondo altri dopo 6000 anni. Secondo Eusebio da Cesarea l'incarnazione avvenne nell'anno 5200 dopo Adamo e un anno prima del tempo in cui fu fatto il censimento da Ottaviano. Trovò Metodio che da Adamo a Cristo erano passati 6000 anni più per intuizione mistica che per investigazione storica". Continua quindi mescolando alla narrazione riferimenti alla storia del tempo, questioni di tipo teologico, considerazioni religiose, vicende particolari atte a sottolineare la grandezza e l'unicità dell'avvenimento e il coinvolgimento dell'universo intero. Narra pertanto dell'imperatore Augusto cui la Sibilla ingiunge di adorare il fanciullo 'più grande' di lui, apparsogli in visione entro un cerchio d'oro attorno al sole; dei pastori che vegliavano, secondo l'uso, nella notte più corta dell'anno; dei sodomiti morti tutti in concomitanza con la nascita di Cristo, accecati da una luce risplendente; degli alberi e delle piante che fiorirono all'improvviso fuori stagione dando i loro frutti; agli animali che – rappresentati dal bue e dall'asino – riconobbero il Signore e lo adorarono, rifiutando anche di cibarsi del fieno, che aveva accolto come prima culla il Bambino Gesù.





Conclude quindi, in sintonia con l'approccio 'realistico' che lo contraddistingue, elencando, supportato anche qui da autorevoli fonti, i tre motivi "che provano l'utilità della nascita del Signore" e che sono, nell'ordine, la confusione del demonio che non potrà più prevalere sugli uomini, il perdono dei peccati e la guarigione delle debolezze umane.

Con eguale taglio affronta anche la narrazione dell'Epifania. In questo caso ne spiega l'etimologia ("da *epi*, che significa sopra, e *phanos* che significa apparizione poiché apparve la stella a testimoniare la divinità di Cristo"), ricorda gli avvenimenti miracolosi che, a distanza di anni, accadde nella ricorrenza (il Battesimo di Cristo, il miracolo alle Nozze di Cana e la moltiplicazione dei pani, anche se, in quest'ultimo caso, Jacopo ci avverte che la data non è certissima), spiega le tre interpretazioni della parola mago riferita a chi "illude i sensi dell'uomo, chi compie malefici o chi è molto sapiente", si dilunga sul significato, sulla sostanza e anche sull'aspetto della stella. Fornisce cinque diverse motivazioni per la scelta dei doni offerti al Bambino, non tralasciando la proposta di San Bernardo, particolarmente in sintonia con il suo approccio eminentemente realistico e concreto: "...i Magi offrirono l'oro alla Vergine per aiutarla nella povertà, l'incenso per profumare l'aria della stalla, mirra per rafforzare le membra del fanciullo e liberarlo dai vermi".

In altra occasione, parlando della purificazione di Maria, si sentirà anche in dovere di spiegare quale fine fece tanta abbondanza, in palese contraddizione con la povertà di Cristo. "Ora ci si potrebbe domandare come mai la Madonna che aveva ricevuto l'oro dai Magi non abbia comprato un agnello [come dono al momento della Presentazione di Gesù al tempio]. Certamente i Magi ne portarono una considerevole quantità perché dice S. Bernardo che è inverosimile che dei re abbiano offerto miseri doni a un tal fanciullo.

Alcuni pensano che la Vergine abbia subito distribuito l'oro fra i poveri; altri che lo abbia tenuto in serbo per i sette anni d'esilio in Egitto; è possibile anche che i Magi non ne abbiano offerto che una piccola quantità come mistico simbolo".

Jacopo da Varagine affronta il mestiere di storico con infinita tenerezza.

I dipinti presenti in mostra, raffiguranti la *Nascita del Bambino*, inglobano tutti, ad eccezione del Fogolino di Castelvecchio, anche l'*Adorazione dei Pastori*.

Nel Cinquecento l'iconografia bizantina, che aveva goduto grande fortuna per tutto il Medioevo, con l'ambientazione della scena nella grotta, il Bambino adorato dagli angeli, dal bue, dall'asino e dai pastori e illuminato dai raggi della stella splendente, la Madonna sdraiata su di un letto o un giaciglio, San Giuseppe relegato in un angolo e, in primo piano, una o più donne che aiutano a lavare il neonato, è ormai superata a favore di uno sviluppo meno esplicitamente narrativo e più simbolico.

Già a partire dal XIV secolo, infatti, si preferisce collocare il bimbo su di



un lembo del manto della madre oppure in terra sopra la paglia, con la Madonna (ma anche San Giuseppe, gli angeli e i pastori) in adorazione. Spesso la scena è ambientata entro rovine di edifici classici.

Su questa linea si collocano anche le nostre opere, ognuna con piccole varianti che qualificano la personale sensibilità dell'autore: il monogrammista F. V. inserisce un basamento di colonna con un medaglione a rilievo con il profilo di un imperatore romano (?) quale omaggio ad una tradizione classica subito contraddetta dall'inusitata evidenza data alle mani rugose, dalla pelle inspessita e-immaginiamo-callosa del pastore in preghiera, chiaro segno di adesione alle correnti realistiche di stampo lombardo; Romano-seguito, ma a qualche lunghezza, dal Prata-stempera la tensione della



Madre adorante nel particolare degli angioletti che portano dal cielo il panno per coprire il fanciullo nudo e, ancor più, nel bellissimo, muto colloquio tra i pastori e San Giuseppe. Chiede un pastore, toccando il santo sulla spalla, se è proprio quello il bimbo annunciato loro dall'angelo; risponde San Giuseppe con lo sguardo e con il gesto indicatore della mano in cui mescola orgoglio e tenerezza.

Il dipinto di Zenone Veronese è, al confronto, 'di rappresentanza', mentre nel De Mio di Santa Maria in Vauro l'esuberanza manierista rende i pastori vivaci, prorompenti figure di genere pronte per trasmigare nella multiforme vivacità del presepe popolare.

Le due splendide *Adorazioni dei Magi* di Fogolino e del Dill Riemenschneider sono in realtà un'opera sola: vista da sud e vista da nord delle Alpi.

Bibliografia:

K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 2 voll. , Freiburg im Breisgau 1928.

Bibliotheca Sanctorum, 12 voll. , Grottaferrata di Roma 1961-1969.

I Vangeli apocrifi, a cura di Marcello Craveri, Milano 1969.

La Bibbia di Gerusalemme, Bologna 1977.

Jacopo da Varagine, *Leggenda aurea*, 2 tomi, Firenze 1985.

Catalogo

*La bibliografia abbreviata in scheda è
riportata per esteso nella bibliografia
generale a corredo della nota biografica.*

1. BARTLMÄ DILL RIEMENSCHNEIDER
(Würzburg 1500 ca. - Bolzano 1550 ca.)

Adorazione dei Re Magi

Tempera su tavola, cm 125 x 114

Chiesa parrocchiale della Santa Croce, Postal/Burgstall

Iscrizioni: sullo zoccolo del trono di Maria, firma legata 'BDR',

in basso a destra 'MATH. AM / 2 CAPI'

Bibliografia:

Innerhofer, in *Der Kunstfreund* 1905, pp. 67 ss.; Atz 1909, p. 976; Atz, *Schatz*, vol. IV, Bolzano 1907, p. 275; Weingartner, vol. IV, Wien-Augsburg 1930, p. 20; Rasmø, in *Cultura Atesina VI* (1952), pp. 149 ss; Ringler, in *Der Schlern* 27 (1953), pp. 6-20; Ringler, in *Mainfränkisches Jahrbuch* 6 (1954), p. 149; Pfeiffer, in *Cultura atesina XVI* (1962), p. 20; Egg, *Kunst in Tirol*, vol. II, Innsbruck 1972, p. 136; Rasmø, *Calendario dell Cassa di Risparmio della Provincia di Bolzano*, Bolzano 1971 (dicembre); Egg, *Gotik in Tirol*, Innsbruck-Wien 1986, pp. 438 ss; Andergassen, *Tesi di laurea*, Vienna 1988, pp. 30-35.

La visione unitaria, l'unificazione ottica dei diversi segmenti di tavola dipinti singolarmente, è la caratteristica della produzione altareistica di Bartlmä Dill Riemenschneider. L'altare ad ante mobili di Burgstall/Postal del 1541 è costituito da sole tavole dipinte: quella centrale si congiunge in alto in modo semplice e lineare alle due laterali. Su queste ultime si trovano le scene della *Strage degli innocenti* e della *Visitazione*, mentre il riquadro centrale mostra l'*Adorazione dei Re Magi*. La cornice, ammesso che ve ne sia stata una, è andata perduta. Il lato esterno dei battenti raffigura altre due scene evangeliche: l'*Annunciazione* e la *Nascita di Gesù*. Tra le singole scene non si stabilisce una chiara continuità e ciascuna di esse ha luogo in spazi autonomi. Così, la tavola centrale rimane isolata dalle laterali, nonostante la contiguità.

Entrambi le ante dell'altare furono acquisite, insieme al dipinto centrale, dall'amatore ed intenditore d'arte don G. B. Zanella (1808-1884), allora parroco di Santa Maria Maggiore a Trento. Gli eredi del prelado vendettero tuttavia il pezzo centrale al canonico Josef Zingerle (1831-1891), che a sua volta lo donò alla parrocchiale di Burgstall. I battenti invece rimasero a lungo nella canonica di S.M. Maggiore e furono persino esposti e resi noti al pubblico in occasione della Mostra in com-

memorazione dell'apertura del Concilio di Trento, svoltasi nel 1952. Nella lista dei beni artistici della sua chiesa, compilata da padre Zanella, non compare alcun cenno dell'altare, cosa che si spiega probabilmente con il fatto che egli lo riteneva suo bene privato. L'altare dei Magi dovrebbe con buona probabilità esser stato trasportato a Trento da Burgstall poco dopo il 1868, quando si diede avvio alla nuova costruzione della chiesa di Burgstall, appunto, a seguito dell'abbattimento dell'antica chiesa dedicata ai Tre Re Magi e la dedizione della nuova a Cristo, Re dei Re.

Assai diversa è la soluzione data da Riemenschneider all'altare dei Magi di Bressanone: qui, a battenti aperti, il tema dell'Epifania si sviluppa su tutte e tre le superfici a disposizione, senza soluzione di continuità. L'unitarietà spaziale è calcolata appositamente: se è vero che un più forte accento festivo è dato alla tavola centrale, attraverso il paesaggio di rovine anticheggianti, altrettanto forte è la spinta ad allargare lo sguardo implicita nella composizione, che si dirige verso le parti laterali attraverso i pilastri arricchiti dalle mezze colonne: a ciascuno dei tre sapienti orientali viene così messa a disposizione una sezione del dipinto, senza per questo dover rinunciare alla visione unitaria dell'insieme. Si avverte qui la



tensione a raggiungere l'effetto della 'pala' d'altare di tradizione italiana.

I lati esterni delle ante riprendono la composizione architettonica già applicata alla tavola centrale: le figure dei santi Margherita ed Elena si collocano all'interno di un'architettura di palazzo, incorniciata da pilastri intarsiati con motivi di pampini e decori a candela-bra. In questo altare si celebrano in una matura forma dipinta le più classiche architetture rinascimentali cinquecentesche.

Non è difficile spiegare da dove derivi questa soluzione particolare di altare ad ante mobili dipinto e a 'scena unificata'. Basta considerare la formazione stessa del suo artista, Bartlmä Dill. Egli si formò probabilmente nella bottega di Dürer e in questi suoi anni di apprendistato si impadronì non soltanto dei modelli e dei modi compositivi dureriani, ma venne in contatto con l'arte fiamminga. L'altare dei Re Magi di Dürer non risulta appropriato per un confronto tipologico con l'omonima opera di Bartlmä, poiché le tavole di Francoforte, Colonia, Monaco non combaciano del tutto, sia nelle loro dimensioni, sia dal punto di vista stilistico, con la tavola centrale, conservata agli Uffizi di Firenze, e dunque lasciano adito a dubbi circa la costituzione stessa dell'altare originale. Ciò che tuttavia è paragonabile nelle due opere, è l'assenza voluta della predella e del coronamento, nonché di parti scolpite, che avrebbero necessitato dell'intervento di un maestro intagliatore. In questo Riemenschneider si dimostra, come Dürer, nemico di un lavoro di équipe. Nel museo di Stoccarda si conserva un altro Altare dell'Epifania, del cosiddetto Maestro di Francoforte: vi si ritrova la medesima distribuzione riemenschneideriana della scena di adorazione tra tavola centrale e battenti laterali. Si tratta di una composizione databile attor-

no al 1508, che rinuncia ad affollare la scena di figure, concentrandosi su soli cinque personaggi: i tre Re, Maria e Giuseppe. È interessante osservare come l'artista abbia risolto il suo confronto personale con la tipologia del trittico: la figura del Mago inginocchiato è coperta in parte dalla fascia della cornice applicata sopra. Questa, se si segue la tripartizione delle tavole, appare preparata per prima e finisce per mascherare e addirittura nascondere una parte della scena, progettata invece come unica e senza interruzioni.

Vi è un altro altare dei Re Magi che si avvicina a quello di Riemenschneider per la identica distribuzione dell'evento sacro sulle tre tavole del trittico, ma che, al contrario di questo, pone l'accento ottico sulla tavola centrale restringendo lo spazio d'azione delle figure dei Re. I battenti mostrano l'arrivo e la dipartita del corteo reale, mentre il loro lato esterno raffigura i santi Antonio Abate e Adriano. Si tratta dell'Altare dei Re Magi del Maestro di Alkmaar, conservato al Mauritshuis, all'Aia, ed è datato al 1540 ca.

Questi esempi servono a sottolineare la forte innovazione contenuta nell'opera brissinese di Bartlmä Dill. In nessuno dei trittici ad ante mobili citati, infatti, la cornice viene sostituita da elementi architettonici dipinti, orientati su modelli classici. Inoltre, la loro unitarietà scenica, più volte sottolineata, risulta molto meno convincente che nel nostro. L'intento del rappresentare, proprio al Maestro di Francoforte, si scioglie nell'animato raccontare di Riemenschneider. Le qualità narrative del Maestro di Alkmaar trovano a loro volta un proseguo in Dill, ma vengono qui sottese alla volontà di ottenere una più ampia unitarietà della composizione. L'altare di Bressanone evita qualsiasi incorniciatura altareistica e tutto si concentra sulla pura immagine. Se si pon-

gono i battenti leggermente obliqui, si avrà inoltre modo di esperire meglio la situazione spaziale voluta e perseguita dall'artista. Nella tavola Angerer (cioè nell'Altare dei Magi, Bressanone, Museo diocesano) Riemenschneider aveva introdotto alcune innovazioni dal punto di vista della composizione, mentre nell'altare dei Magi di Burgstall si attiene di più agli schemi tradizionali.

Un trittico con il medesimo tema dell'Epifania, di un maestro di Anversa del primo quarto del XVI secolo, svolge il tema dell'Adorazione dei Re Magi nella tavola centrale, mentre in quelle laterali narra gli episodi antecedenti e successivi a questa, ovvero la Nascita di Cristo e la sua Circoncisione. In senso tipologico le scene si appoggiano a composizioni di Pieter Coeckes e della sua cerchia. Josef Ringler ravvisò in una incisione di Springinklee la fonte diretta del dipinto di Burgstall. Essa raffigura una Adorazione dei Magi e fu pubblicata nell'*Hortulus animae* edito da Friedrich a Norimberga nel 1518. Personalmente ritengo questo confronto assai debole, non sussistendo che vaghe assomiglianze tra le due composizioni. Se passiamo all'altare di Bressanone, troviamo, diversamente da quello di Burgstall, la presenza della figura del donatore, sull'angolo in basso a destra della tavola centrale. Dallo stemma che lo accompagna insieme a quello della diocesi, lo si può facilmente identificare con il vescovo di Wiener-Neustadt Gregor Angerer, che era stato a suo tempo prevosto del Duomo di Bressanone. Questa figura di donatore si collega formalmente agli Epitaffi, di poco precedenti, dei canonici Horn e Hölzl, un tempo appesi in Duomo e che raffigurano i due prelati inginocchiati davanti a una scena di argomento biblico. Anche l'altare dei Magi/Angerer può infatti essere inteso come tavola-epitaffio, che invita l'osservatore/devoto a

ricordare il committente defunto nelle sue preghiere.

Accanto ai due altari dipinti di Burgstall e Bressanone mi pare utile aggiungere un altro dipinto di Bartlmä Dill, sebbene non si tratti di un altro trittico d'altare ad ante mobili ma di una tavola singola. Essa infatti rappresenta l'unica altra opera su tavola che possa essere attribuita al maestro. Conservata nel Museo del principe Hohenzollern del Castello di Sigmaringen, ha per tema una Crocifissione. La terminazione ad angolo acuto della tavola potrebbe indicare che essa fosse appesa su una parete a volta con arco perimetrale. Essa è folta di figure, reca la data 1533 e la firma a monogramma intrecciato dell'artista. Stilisticamente mostra forti consonanze con gli altari di Burgstall e Bressanone e fu anch'essa creata probabilmente per una chiesa del Tirolo meridionale, per poi esser venduta, a metà circa del secolo scorso, a Sigmaringen.

Bartlmä Dill Riemenschneider non dà vita, negli altari di Burgstall e Bressanone a una nuova tipologia altaristica. Spinge tuttavia la tipologia dell'altare a battenti verso quella della pala unificata, che rifugge da un incorniciamento di tipo architettonico. Come il suo maestro Dürer, egli riduce le grandi dimensioni della tavola in quel tanto che lo metta in grado di condurla a ter-



mine e perfeziona con l'ausilio delle sue forze, additando, con questo atteggiamento, la via della autonomia responsabile dell'artista.

Riemenschneider abbandona altresì il tradizionale metodo di lavoro di bottega tardo gotico in uso nei territori della Germania meridionale, che dava vita a opere miste, in cui convivono e si contrastano pittura e scultura. Come Dürer, egli rinuncia anche alla predella, guadagnando così un limite ben definito all'immagine, che divenuta struttura chiusa può aumentare così in concentrazione. Nel panorama della pro-

duzione artistica del versante meridionale del Brennero gli altari di Bartlmä Dill rimasero senza alcun seguito. Per tutto il Cinquecento non conosciamo alcun altro altare concepito in modo così unitario ed eseguito con il solo medium della pittura.

LEO ANDERGASSEN

Bartlmä Dill Riemenschneider

(Würzburg 1500 ca. - Bolzano 1550 ca.)

Bartlmä Dill nacque a Würzburg, attorno al 1500, quale figlio del celeberrimo scultore Tilman Riemenschneider. Attorno al medesimo anno 1500 nacque anche il fratello Georg, che divenne scultore come il padre e che troviamo iscritto alla Compagnia di San Luca nel 1522. Due altri fratelestri di Bartlmä, Hans, erano considerevolmente più grandi di lui, poiché nati dal precedente matrimonio di Tilman. Non è del tutto provato che egli svolgesse il suo apprendistato nella bottega di Dürer.

Dal 1526 troviamo Bartlmä Dill a Bolzano. Motivo probabile di questo cambiamento di luogo potrebbe esser stata la sua adesione al movimento degli Anabattisti, circostanza assai mal tollerata nella cattolica Würzburg e che spinse il giovane ad abbandonarla. E molto probabilmente ancora a causa di questa sua fede anabattista egli fu persino incarcerato per alcuni giorni. Esiste un documento siglato dal governo di Innsbruck, infatti, che il 23 dicembre 1530, ordina di incarcerare 'maler Bartlme'. Nel 1531 è documentato invece un pagamento a suo favore per servizi resi al principe vescovo Bernardo Cles. Il legame con il vescovo trentino rimase vivo sino alla morte del cardinale, nel 1539. Cles gli commissionò pitture di stemmi e fondi di paesaggi per il suo Castello al Buonconsiglio. Dopo il '39, Riemenschneider fece ritorno a Bolzano, dove era già attivo come pittore di stufe. Databile al 1540 è la stufa in ceramica proveniente dal'Castel Flavon; nel 1541 cade l'altare dei Re Magi di Burgstall; nel 1545 l'altare dei Magi per il vescovo di Wiener Neustadt, Gregor Angerer. Ma già dagli anni '20 si possono seguire le tracce della sua attività, nel territorio bolzanino: nel 1529 egli firma gli affreschi del coro della chiesa di San Nicola a Caldaro/Kaltern. Attorno a questa data andrebbero poste anche le due figure ai lati della Crocifissione della chiesa di Sant'Anto-

nio, sempre a Caldaro. Esse non recano, in verità, la firma dell'artista, ma gli possono essere attribuite su base stilistica. Nel 1536, su commissione del curato Liechtenstein decora la navata della stessa chiesa di San Nicola.

In qualità di affrescatore fu attivo sia nei dintorni di Bolzano (Haselburg) che nelle valli del Burggrafenamt (meranese) e Venosta. Al 1547 risalgono gli affreschi che decorano il Castello Rubein, a Maia Alta/Obermais. La tematica svolta rivela le tendenze protestanti del committente e del pittore insieme. Sulle campiture del parapetto della loggia vi sono scene di battesimo e acquatiche, nelle pareti voltate scene di banchetti. Riemenschneider affrescò quindi la cappella di Castel Juval, nel 1547-48. Nel dipinto posto dietro l'altare si ritrovano ancora indizi del credo riformistico del committente del ciclo: ai lati del Cristo crocefisso vi sono San Giovanni evangelista e Mosè, a simbolizzare la Grazia e la Legge divina. L'artista lasciò affreschi probabilmente anche in alcune sale della Jaufenburg (Castel Giovo) di val Passiria. Su incarico del cardinal Madruzzo eseguì altri dipinti nella residenza vescovile di Bressanone, nel 1546. Ancora nel 1546 dipinse le formelle per la stufa di Giasone che dovrebbe esser stata quella collocata un tempo nella Turnitz, nella sala da pranzo del vescovo. Si è conservata una seconda stufa di Giasone, quella proveniente da Castel Fragsburg (Merano), oggi al Museo Diocesano di Bressanone. Una terza stufa decorata da formelle dipinte con il tema degli Argonauti è oggi al Victoria & Albert Museum di Londra, ma proviene dalla residenza comitale di Termeno / Tramin. Per il medesimo palazzo dei Grafenhäuser, Riemenschneider dipinse nel 1547 la saletta dell'enoteca (Trinkstube) con motivi anticheggianti, per volere della famiglia patrizia dei Langenmantel, originaria di Augusta. Una stufa dipinta di Castel Coltriano mostra molte teste di impronta classica, mentre

quella conservata al Buonconsiglio di Trento illustra episodi tratti dal Libro dei Giudici. Possiamo stabilire la data di morte di Bartlmä Dill nel 1550, o appena prima, sulla scorta di un documento nel quale il pittore Caspar Greutter acquista dalla vedova di Riemenschneider a Bolzano alcuni colori.

LEO ANDERGASSEN

Bibliografia:

- J. Innerhofer, *Kunsttätigkeit im Bezirke Meran in den letzten zwei Jahren*, in "Der Kunstfreund", 1905, p. 67 ss.
- K. Atz, A. Schatz, *Der deutsche Anteil des Bistums Trient*, vol. IV, Bolzano 1907, p. 275.
- K. Atz, *Kunstgeschichte für Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck 1909, p. 976.
- J. Gaber, *Die Fresken im Turm der Traminer Grafenhäuser*, in: Bozner Jahrbuch für Geschichte; Kultur und Kunst, Bolzano 1928.
- J. J. Weingartner, *Die Kunstdenkmäler des Etschlandes*, vol. IV, Wien-Augsburg 1930, p. 20.
- N. Rasmø, *Le portelle di S. Maria Maggiore a Trento*, in "Cultura atesina" VI (1952), p. 149 ss.
- J. Ringler, *Beiträge zur südtirolischen Fayencenkunst des 16. Jahrhunderts*, in "Der Schlern", 27 (1953), pp. 6-20.
- K. Moeser, *Die Frage der Beziehungen von Meraner Hafnern und Malern zu den Südtiroler Fayence-Öfen des 16. Jahrhunderts*, in "Der Schlern" 27 (1953), pp. 20-23.
- K. Theodor Hoeniger, *Der Bozner Maler Bartlmä Dill-ein Sohn Tilman Riemenschneiders*, in "Der Schlern" 27 (1953), pp. 3-5.
- J. Ringler, *Die bemalten Tiroler Kachelöfen des 16. Jahrhunderts und das Werk Bartlmä Dill Riemenschneiders* in "Mainfränkisches Jahrbuch" 6 (1954), p. 149.
- J. Bier, *Bartlmä Dills, "Malersignum"*, in "Der Schlern" 28 (1954), pp. 391-393.
- J. Bier, *Eine Mutter Gottes von Hans Riemenschneider*, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte Stadt Nürnberg 47 (1956), p. 452 ss.
- J. Bier, *Eine unbekannte Kreuzigung von Bartlmä Dill Riemenschneider*, in: Mainfränkisches Jahrbuch 10 (1958), pp. 261-264.
- H. Muth, B. Dill Riemenschneider-eine Schüler Albrecht Dürers?, in: Mainfränkisches Jahrbuch 10 (1958), pp. 264-267.
- G. Schiedlausky, *Bartholomäus Dill- ein Schüler Albrecht Dürers?*, in Der Schlem 33 (1959), p. 371.
- W. Pfeiffer, *Beiträge zu Bartholomäus Dill Riemenschneider*, in "Cultura Atesina" XVI (1962), p. 20.
- N. Rasmø, *Calendario della Cassa di Risparmio della Provincia di Bolzano*, Bolzano 1971.
- E. Egg, *Kunst in Tirol, Malerei und Kunsthandwerk*, vol. II, Innsbruck-Wien 1972, p. 136.
- K. F. Zani, *Urfelde des Malers Bartlmä Dill von Bozen*, in: Der Schlern 49 (1975), p. 170 e s.
- E. Egg, *Gotik in Tirol, Die Flügelaltäre*, Innsbruck-Wien 1986, p. 438 s.
- L. Andergassen, *Renaissancealtäre in Südtirol. Studien zum Altarbau zwischen Spätgotik und Frühbarock*, Tesi di laurea, Vienna 1988.
- M. Valdemarin, *Zum Wirken von Kardinal Cristoforo Madruzzo in der Brixner Hofburg*, in "Der Schlern" 67 (1993), pp. 218-224.
- U. Schnitzer, *Die Fresken des Bartholomäus Dill Riemenschneider, Zeugnis der Renaissance in Südtirol*, Tesi di Laurea, Innsbruck 1995.
- M. Valdemarin, *Marcello Fogolino an der Brixner Hofburg*, in "Der Schlern" 70 (1996), pp. 698-703.

2. MARCELLO FOGOLINO

(S. Vito al Tagliamento o Vicenza 1483-1488-Trento 1550-1558)

Adorazione dei Magi.

Annunciazione, Natività, Fuga in Egitto (predella)

Tempera su tela (trasporto da tavole), cm 215 x 175, predella cm 12 x 156

Pinacoteca di Palazzo Chiericati, Vicenza. Inventario A 34

Iscrizione: Nel cartellino apposto sul trono roccioso ove è assisa la Vergine: MARCELLUS FOGOLLINUS P.
e sulla briglia del cavallo all'estrema destra della composizione MARCELO PINTOR

Provenienza: chiesa di San Bartolomeo, Vicenza

Bibliografia:

Castellini 1628, II, c. 218; Ridolfi 1648, I, p. 93; Boschini 1676, p. 87; Barbarano 1762, p. 434; Bertotti-Scamozzi 1761, p. 108; Faccioli 1776, p. 92; Descrizione 1779, I, p. 7; Berti 1822, p. 26; Lanzi 1829, VI, p. 30; Berti 1830, p. 25; Ticozzi 1831, p. 79; Zimello 1847, p. 6; De Boni 1852; Riva 1853, p. 56; Inventario 1854, n. 73; Magrini 1855, p. 53; Cabianca-Lampertico 1861, pp. 143-144; Formenton 1867, pp. 357, 445; Ciscato 1871, p. 85; Cabianca 1873; Formenton 1873, pp. 1-4; Marasca 1876, p. 6; Elenco 1881, p. 7; Sardagna 1889, p. 269; Burckhardt 1892, p. 621; Minozzi 1902, p. 63; Pettinà 1905, p. 73; Layard 1907, I, p. 291; Borenius 1909, pp. 191, 211; Borenius 1910, pp. 126, 128; Ongaro 1912, p. 30; Borenius 1912, pp. 191, 212; Crowe-Cavalcaselle 1912, p. 147; Frizzoni 1913; Venturi 1915, p. 650; Zorzi 1915, pp. 7-8; Gronau 1916, p. 141; Bortolan-Rumor 1919, pp. 93, 150; De Mori 1928, p. 75; Corna 1930; Berenson 1932, p. 189; Fiocco 1932; Peronato 1933, p. 65; Arslan 1934, p. 8; Berenson 1936, p. 171; Fasolo 1940, p. 79; Fiocco 1943, pp. 23, 27; Pallucchini 1945, p. 57; Zampetti 1947, p. 217; Magagnato 1949, p. 102; Inventario 1950; Barbieri 1952, p. 9; Querini 1955, pp. 50, 69-70; Arslan 1956, pp. 5-6; Berenson 1957, I, p. 78; Berenson 1958, I, p. 80; De Logu 1958, p. 64, 242, 243; Barbieri 1962, pp. 119-124 (con bibliografia); Heinemann 1962, p. 235; Mantese 1964, pp. 1021-1022; Puppi 1966, p. 13, 21-22; Barbieri 1981, pp. 42-44; Pinacoteca 1982, pp. 88-89; Lucco 1990, p. 309-311; Barbieri 1995, pp. 60-62; Banzato 1996, p. 304; Furlan 1997, p. 503; Villa 1999, pp. 44-45, 53-54.

Nel 1873 una coppia di articoli di Francesco Formenton e Iacopo Cabianca, tramandando le operazioni di passaggio dell'ancona da tavola a tela effettuate da Antonio Zanchi, oltre ad esser specchio di una nuova attenzione ai problemi di conservazione stigmatizzava aspramente un restauro pittorico condotto con eccessiva disinvoltura, tale da tramandare l'opera in una situazione di leggibilità non certo perfetta. *L'Epifania*, originariamente ad ornare la terza cappella di sinistra della soppressa chiesa di San Bartolomeo, è testo cardine del percorso fogoliniano nel suo abbrivio iniziale. Icastico anche per esser stato vittima di un secolare equivoco inerente il posizionamento cronologico giacchè, datato da Boschini "*prima che visse Giovanni Bellino*" (1676) – indicazione di una cultura estranea a quella egemone veneziana – sarà collocato nel giusto secolo solo dall'abate Lanzi (1829), seguito da Stefano Ticozzi che tenderà una precisazione a "*dopo il 1515*" (1831). E intorno a questa data lo sviluppo del dibattito novecentesco, le cui fila tirerà Franco Barbieri optando, in uno dei suoi finali interventi sul dipinto, per un'ascrizione al 1516, a seguito del documentato soggiorno veneziano del vicentino (1981). Nell'ampia digressione dedicata all'*Epifania* nel volume sulla scuola montagnesca, lo studioso vicentino tratterà un quadro

di connessione tra le proposte di Borenius (1910), Fiocco (1932, 1943) e Puppi (1966) circa gli stimoli culturali che mossero Fogolino: osservando come l'artista riveli un preciso gusto classico desunto da modelli dell'Italia centrale, con echi che da Signorelli, Pinturicchio e Perugino giungono a Palmezzano e agli Zaganelli, frammisti alla cultura ferrarese di Mazzolino, bolognese di Aspertini ed agli influssi di Pordenone. Recentemente Banzato (1996) ha proposto una collocazione al 1511, o comunque precedente il soggiorno veneziano, mentre la Furlan (1997) al 1516, susseguente il rientro tra i Berici dalla laguna e l'esecuzione della pala per la chiesa di San Francesco Nuovo. Indubbiamente l'*Epifania* è testo sorprendente nella Vicenza del tempo, raccordando nello spazio della tavola una miriade di suggestioni. Qui il fasto predomina sul tema sacro, di cui il dipinto diviene mero promemoria, collimando le componenti tradizionali della rappresentazione con le richieste della cultura tardo umanistica. Nel mondo bucolico di pastori, cacciatori, animali domestici emergono le figure esotiche di cammelli ed elefanti, un nano in primo piano, un sinistro personaggio con sulla spalla una scimmia, tutta intenta a spulciarlo, l'indolente paggio del re Gaspere, trasandato nella barba mal rasa. Elementi che ben caratterizzano







la variopinta corte: tali da avvicinare l'opera, con la sua aria da *tableau vivant*, più ad un presepe napoletano di secoli successivi – il celebre Cuciniello – che non alle coeve ancone venete. Il corteo di cavalieri, scorta dei Magi, è perfettamente moderno e rivelatore di quella cultura umanistica che dalle sponde d'Arno, in ritardo e mediata dagli incunaboli veneziani di testi neoplatonici, giungeva in una Vicenza più attenta alle scienze naturali che agli interessi ficiniani.

Se per il testo fogoliniano abbiamo visto esser individuati gli influssi più disparati, pare tuttavia più opportuno situare l'opera in un filone di gusto lombardo-veronese, che prendendo le mosse dalla Cappella Grifi di Butinone e Zenale – leonardesca l'idea del corteo a dipanarsi lungo una rupe, per suggerire movimento e profondità – e reagendo ad echi dell'incisione Prevedari, cui rinvia la *petite chasse* posta sul *sasso di Donna Berta*, che serra la composizione su di un lato, si inserisce in una linea che da Liberale giunge a Giolfino, cui si associano i miniaturistici paesaggi di Francesco Morone, l'ampia sintassi dei volti di Mocetto e le suggestioni del viaggiatore archeologico Giovanni Maria Falconetto; artisti in cui cogliere quel carattere fantasioso, il prevalere della narrazione in un linguaggio dialettale propri dell'arte di Fogolino.

Problema cardine sollevato dall'ancora è l'assetto cronologico: il corretto posizionamento del testo *ante* o *post* il documentato periodo veneziano del pittore è fondamentale per comprendere le matrici formative del vicentino. Girolamo Pagliarino – figlio di Nicolò, uno dei *fundatores* della chiesa di San Bartolomeo – fece edificare la cappella, nella quale era originariamente custodita la pala, in anni prossimi a quel 1483 riportato da un'iscrizione (Barba-

rano, 1762, V; Faccioli, 1776), commissionando a Fogolino il dipinto, sulla cui cornice venne apposto l'araldica familiare. L'analisi delle testimonianze d'archivio relative alla committenza non presenta dati utili per una datazione della tavola, e si dovrà piuttosto guardare alla vicenda biografica dell'artista. L'unico documento in grado di illuminare il cammino verso la sistemazione temporale dell'*Epifania* è relativo ad un processo, dibattutosi dal marzo al maggio 1519, in cui Fogolino intervenne nelle vesti di testimone della difesa. Nella deposizione dichiara di avere abitato e lavorato a Venezia per otto anni continuativi; gli incartamenti recano la data del 1519, la dichiarazione è resa il 30 marzo (Zorzi 1915). Da un atto di vendita per la dote della sorella del 30 ottobre 1508, in cui sappiamo "*Marcellus maior annis. XX. et minor. XXV*". (Mantese 1964), ricaviamo un indizio a conferma della presenza del pittore in Vicenza fino a questa data. I termini del lungo soggiorno veneziano saranno ulteriormente precisati dal domicilio dell'artista in Sindacaria Santa Corona fin dal principio del 1519 (Archivio di Stato di Vicenza, busta 2, *Libro dell'estimo*, ad vocem).

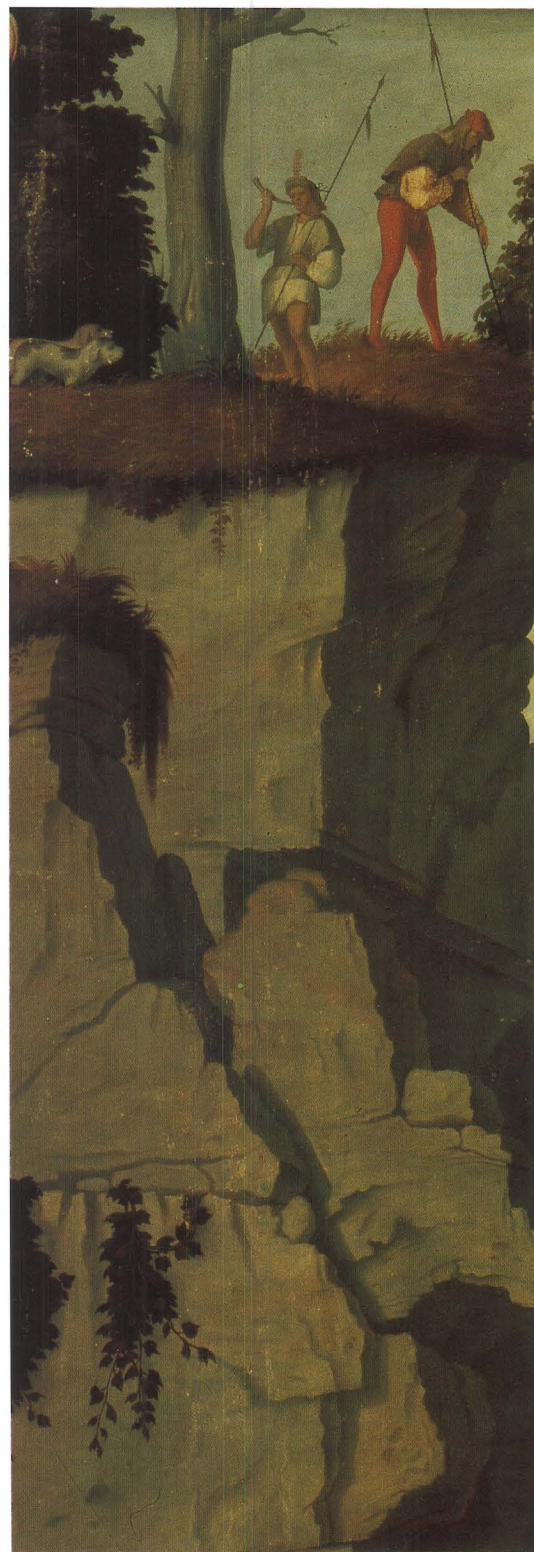
Con i dati in nostro possesso possiamo avanzare due ipotesi: da una lato, se supponiamo un ritorno del pittore nella città natale alla fine del 1518, il trasferimento in laguna dovrebbe essere avvenuto nel corso del 1510. D'altronde nulla ci vieta di immaginare una partenza da Vicenza alla vigilia dell'arrivo degli Imperiali di Massimiliano, guidati da Leonardo Trissino: quindi verso il giugno del 1509, seguendo l'esempio di Bartolomeo Montagna che scompare dalla città dopo l'agosto di quell'anno. La realizzazione del dipinto sarà perciò probabilmente avvenuta nel 1508-'09, data cui farà seguito una precipitosa partenza: resa plausibile dai pro-

blemi di ordine pubblico, motivata dall'epidemia di peste esplosa nel novembre di quel medesimo anno e dal terremoto che colpì la città berica. Non inutile è osservare come Francesco Verla, il 7 luglio del 1509, rientrato in patria dopo un intenso soggiorno romano, stipulò un contratto per la cappella Pagello con il priore della chiesa di San Bartolomeo. Il perduto dipinto verliano, unito alla certa confidenza con Fogolino, può aver generato quegli echi di fatti centro-italiani, quel gusto per l'antico tante volte preso in considerazione parlando dell'opera di Marcello. Indubbiamente Verla non doveva essere tornato da Roma a mani vuote: lo possiamo immaginare carico di ogni sorta di taccuini e disegni, secondo la regola aurea del periodo. Materiale che, giunto a Vicenza, era germinato in seno alla poetica fogoliniana, non trovandone riscontro che nel nostro pittore.

La seconda ipotesi, comportando un'esecuzione della pala al ritorno da Venezia nel 1517-'18, creerebbe un profondo imbarazzo rispetto alla contestualizzazione: non è infatti possibile farla convivere accanto alla predella ed al dipinto per la chiesa di San Francesco Nuovo, agli affreschi di San Domenico, ad una cultura figurativa su cui il prolungato soggiorno veneziano non parrebbe aver inciso in modo particolare. L'ideazione precoce è dimostrabi-

le, oltre che da un raffronto con i primi testi – *l'Immacolata Concezione tra i santi Pietro e Giuseppe* ora a Cornedo Vicentino (1505-'06), antefatto della *Madonna con Bambino e i santi Giobbe e Gottardo* di Brera, anticamente nell'Oratorio di Santa Barbara a Vicenza (per le due opere Lucco 1990) – anche in base alla decrittazione di indizi quali l'abbigliamento sfoggiato dai protagonisti dell'opera, riferibile ad un passo in cui Cesare Vecellio discorre della moda d'inizio Cinquecento narrando come “*Usauno ancora le camicie increspate, ma basse di collare e con le lattughe piccole. In dosso portavano certe cacciette, o scioni, simili a quei dei Tedeschi a busto basso con le falde fino al ginocchio e queste haveano certi maniconi che passavano il gomito*” (1590, c. 71). Il vestiario dei personaggi dell'*Epifania* è così indicativo nella sua varietà da porsi a cavallo tra i due secoli o, seguendo un'indicazione dello storico fiorentino Benedetto Varchi, valida anche per i domini della Serenissima, segnerebbe proprio il confine del 1512, giacché *l'abbigliamento “dal dodici in qua s'è forte ripulito e fatto leggiadro”* (1527-'38, vol. II, libro nono, p. 101).

GIOVANNI C. F. VILLA





3. MARCELLO FOGOLINO

(S. Vito al Tagliamento o Vicenza 1483-1488-Trento 1550-1558)

Natività

Museo di Castelvecchio, Verona. Inventario n. 136

Olio su tela, cm 172 x 144

Iscrizione: alla base della statua mutila: MARCELLUS FOGOLINUS. P.

Provenienza: chiesa di San Faustino, Vicenza; Cesare Bernasconi, Verona

Bibliografia:

Ridolfi 1648, p. 93; Boschini 1676, p. 42; Borenius 1909, p. 211; Borenius 1910, pp. 1-5; Borenius 1912, p. 212; Crowe-Cavalcaselle 1912, II, p. 150; Venturi 1915, VII, IV, p. 652; Gronau 1916, p. 141; Zorzi 1926, p. 78; Berenson 1936, p. 170; Avena 1937, p. 20; Berenson 1958, I, p. 80; Puppi 1966, p. 30; Barbieri 1981, p. 56; Chini 1985, p. 131; Cohen 1996, pp. 709-714; Villa 1999, p. 47.

La leggibilità del dipinto è resa assai difficile dalle compromesse condizioni di conservazione, presentandosi con una superficie pittorica quasi completamente immaterica. Restaurata nel 1983-'84, l'opera accusa una perdita di colore che ha seguito processi ambigui, plausibilmente causati da una pulitura ottocentesca condotta con disinvolto utilizzo di soda. Singolare, in ogni caso, che delicate tonalità quali la lacca rossa del manto della Vergine, il verde della veste di Giuseppe e del prato e gli azzurri si presentino ben conservati, in modo assai dissimile dallo svaporio dei restanti pigmenti.

Originariamente proveniente dalla chiesa di San Faustino, come desumibile dalla descrizione di Boschini che vide una "*Nascita di Nostro Signore con la Beata Vergine e San Giosseffo adoranti, con altre figure in distanza; Architettura e Paese*" sopra la porta che conduceva al campanile (Boschini, 1676), il dipinto pervenne al museo di Castelvecchio tramite il veronese Cesare Bernasconi (Borenius, 1910). A tergo della Madonna è leggibile uno stemma, un'arma partita caratterizzata da un leone rampante nero su campo bianco contrapposto ad una volpe d'oro su campo nero. Non essendo attestato alcun blasone del genere in Vicenza, possiamo supporre che esso abbia origine da un matrimonio: la famiglia Volpe si

fregiava di una volpe rampante d'oro su campo blu e, nelle vicentine tavole genealogiche del Da Schio, recuperiamo Bianca Volpe, cugina di Carlo, artefice dell'edificazione della vicentina chiesa di San Francesco Nuovo e committente della pala fogoliniana ivi conservata, sposata con Battista Barbarano. I Barbaran (De Barbarano) presentano come arma un leopardo illeonito nascente di nero, a volte coronato.

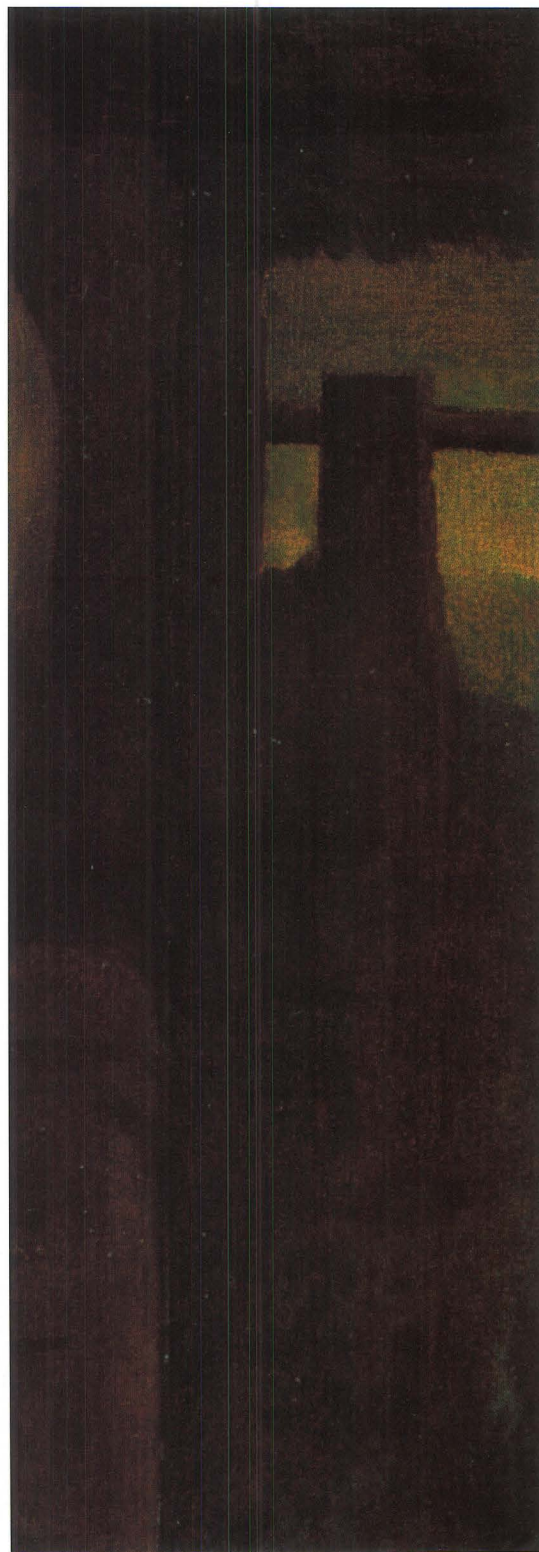
La pubblicazione dell'opera da parte di Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. consultata 1912), con una datazione ancora negli anni Venti, era seguita dalle puntualizzazioni di Borenius (1910), che posticipava il dipinto agli anni della maturità di Fogolino. Intuizione non accolta da Puppi (1966), che tendeva a collocare il dipinto intorno al 1525 sfruttando l'appiglio documentario offerto dalla presenza a Vicenza dei fratelli Fogolino impegnati, il 13 maggio, nella stipula di un contratto con Giovanni Trissino (Zorzi 1926). Tuttavia la linea ideale di sviluppo impostata da Borenius pare assai convincente, poichè molteplici suggestioni stilistiche inducono ad avanzare decisamente la datazione del dipinto. Se l'impostazione del panneggio della Madonna, con il bordo della veste drappeggiato in bianco, la posizione del Bambino sul giaciglio paglierino e la postura di Giuseppe sono fattori che rinviano puntualmen-



te all'*Adorazione dei pastori* di Vincenzo Catena (ora Metropolitan Museum, New York), testo plausibilmente conosciuto da Fogolino, per una rigorosa datazione è opportuno rivolgersi ad altri artisti. Ecco infatti che l'invenzione del tronco biforcuto a reggere il tetto della capanna è desunta da Bernardino da Asolo, che la utilizzò nel Santuario della Madonna dei Miracoli a Motta di Livenza: rapporto che segna un termine *post quem* del 1535 circa. Medesima indicazione cronologica fornita dalle affinità del Bambino con le prime opere di Giovanni De Mio: la costruzione plastica dell'Infante pare occhieggiare quello della *Madonna adorante il Bambino e san Giovannino* del museo Castelvecchio, tela che presenta anche una statua inserita in una nicchia, lacerto archeologico comune alla nostra *Natività* e chiaro esempio di *interpretatio christiana* dell'oggetto pagano. La quinta montana che delimita l'orizzonte, dagli aspetti tizianeschi riscontrabili anche negli affreschi fogoliniani del Torrión Basso al Castello del Buonconsiglio di Trento, l'iconografia della capanna parente di quella eseguita per la predella della pala di Povo (Chini, 1985) e la figuretta del cavaliere con il braccio alzato che ricorda l'opera di Pordenone in Palazzo D'Anna (Cohen, 1996, II) – ma anche la figura di medesimo soggetto al centro dell'*Epifania*, che tuttavia mostra una meticolosità di definizione ancora quattrocentesca – sono termini che confermano una tarda esecuzione del dipinto. Per il volto della

Madonna, che il candido velo pone a stagliare dallo sfondo scuro, puntuale è il riferimento al Giorgione della *Natività* Allendale o, più ancora, alla *Sacra Conversazione* del Louvre di Sebastiano del Piombo. Deliziosa l'invenzione del cielo d'alba, cui è da ricollegarsi la disposizione delle ombre; curiosamente parrebbe essere il Bambino la fonte di luce, poiché è Lui a generare le ombre della fiaschetta e della bisaccia, dei curatissimi animali e di Giuseppe: idea ripresa dai *Vangeli Apocrifi*, così come quella dell'asessualità del nato. La presenza della stella cometa e l'assenza dei pastori suggeriscono l'iconografia, unitamente ai cavalieri sullo sfondo: l'arrivo dei Magi. Altri particolari del dipinto dalla delicatezza del fieno posto sotto il capo del bambino alla trattazione dei tessuti, in cui non sono più i passaggi ombra-luce a delineare i panneggi, ma il risalto delle linee – consentono di certificare una data assai avanzata, da porsi alla fine degli anni Trenta, e ciò per tenere conto del soggiorno trentino. Questa *Natività*, opera che si staglia nettamente, per l'accurata e notevole grafia, dal resto della tarda produzione fogoliniana, corona dunque degnamente la conclusione dell'attività vicentina e suggella nel miglior modo possibile un discontinuo percorso creativo.

GIOVANNI C. F. VILLA





Marcello Fogolino

(S. Vito al Tagliamento o Vicenza 1483-1488-Trento 1550-1558)

Figlio di Francesco, pittore documentato a Vicenza dal 1476 al 1496 – anno in cui lavorò alla decorazione della libreria del convento di S. Corona (Zorzi, 1916), ora frammentaria – la data di nascita di Fogolino si ricava da un documento del 30 ottobre 1508 in cui, comparando in qualità di testimone dell'atto di dotazione della sorella Elena, risulta essere in un'età compresa tra i venti e i venticinque anni (Mantese, 1964).

Appresi i primi rudimenti dal padre, Fogolino entrò nell'orbita di influenza di Bartolomeo Montagna, capofila tra gli artisti vicentini: alunnato evidenziato dai caratteri montagneschi delle prime opere (Lucco, 1990), l'*Immacolata Concezione* ora a Cornedo Vicentino (1505-06, Parrocchiale) e la *Madonna con il Bambino tra i Santi Giobbe e Gottardo* (1506-07, Milano, Pinacoteca di Brera), eseguita originariamente per la Scoletta vicentina di Santa Barbara. Al 1508-09 è databile l'*Epifania* (Vicenza, Museo civico) della chiesa di San Bartolomeo a Vicenza, *sancta sanctorum* dell'arte cittadina, custodendo le opere di Montagna, Bonconsiglio, Speranza, Verla e Cima da Conegliano. Dopo la presa di Vicenza da parte di Massimiliano e della Lega di Cambrai (1509), Fogolino è probabilmente attivo nel Palazzo Pretorio di Cittadella, ove gli può essere parzialmente ascrivito un ciclo di *Donne Celebri* tratte dai *Trionfi* di Tetrarca, eseguite in collaborazione con Verla e Speranza. Successivamente si trasferirà a Venezia, restando in laguna otto anni (Zorzi 1915).

Il soggiorno veneziano non sembra inizialmente incidere sul linguaggio di Fogolino, che in date prossime al 1514 esegue una *Madonna con il Bambino e santi* (Amsterdam, Rijksmuseum) per la parrocchiale di Camposampiero; opera che ribadisce i legami con l'arte di Montagna, autore di un dipinto perduto per la stessa chiesa. L'influsso della pittura veneziana comincia ad avvertirsi in un *Cristo*

benedicente (coll. privata) memore della lezione giorgionesca, che anticipa il ritorno a Vicenza nel 1517. Immediata giunge la commissione per la grande pala con la *Madonna con il Bambino e santi* realizzata per la chiesa di S. Francesco Nuovo, oggi a Berlino (Staatliche Museen), mentre la predella, raffigurante *San Francesco che riceve le stigmate*, è pervenuta al Museo Civico di Vicenza: testi in cui le ampie aperture paesistiche evidenziano la ricezione della pittura lagunare.

Potendosi espungere, grazie a precisazioni archivistiche, la decorazione della Ca' Impenta (un fregio ora alla Ca' d'Oro, Venezia), uno degli ultimi contributi vicentini è la prestigiosa commissione, nel 1519, di un vasto ciclo affrescato per il coro della chiesa di San Domenico, caratterizzato da un primo contatto con la pittura di Romanino, rimembrato nell'ampia sintassi delle figure di Santi ospitati nelle lunette.

Dopo quest'intervento si apre un triennio friulano estremamente documentato, con una serie di ancone profondamente influenzate da Pordenone, la cui pittura Fogolino aveva potuto conoscere direttamente avendone completato gli affreschi nella chiesa di Rorai Grande (aprile-agosto 1521). Il gruppo di opere mostra, nelle impacciate figure mal disposte nello spazio, una certa difficoltà di bilanciamento dei nuovi modi pittorici (Pordenone, Duomo: *S. Francesco tra i Ss. Giovanni Battista e Daniele*, ante giugno 1523 e *Madonna con il Bambino tra i Ss. Biagio e Apollonia*, 1523): il risultato migliore Fogolino lo otterrà con la *Madonna e Santi* della parrocchiale di Brugnera (1524 ca.), ove accanto a riprese pordenoniane traspare il gusto dell'artista per l'inserimento di motivi all'antica ed il sapore aneddotico.

Il 13 maggio 1525, Fogolino e il fratello Matteo sono documentati nuovamente a Vicenza, dove riceveranno da Giovanni Trissino un pagamento per una perduta pala con la

Trinità, destinata alla chiesa dei Servi (Zorzi, 1926). Nel 1526 i due fratelli furono accusati dell'omicidio di un barbiere di Belgrado (Joppi, 1894) e, banditi dai territori della Repubblica veneta il 25 gennaio 1527, fuggirono a Trento. L'8 novembre il Consiglio dei Dieci concesse loro un libero salvacondotto in cambio di informazioni di carattere militare: i Fogolino cominciarono così un'intensa attività spionistica condotta sul filo del doppio gioco tra Serenissima e Impero (Sardagna, 1889).

La svolta alla carriera di Fogolino fu impressa dall'incontro con Bernardo Clesio, principe vescovo di Trento che lo coinvolse fin dal 1531, con Dosso Dossi e Romanino, nella decorazione del Magno Palazzo. Tra gli svariati incarichi in castello, al vicentino si devono gli affreschi del Refettorio e della Camera Terrena del Torrion Basso, in cui elementi desunti dai Dossi e Romanino si fondono con un dinamismo plastico di matrice pordenoniana, calato in un contesto ornamentale suggestivo nel suo ricorso alla moda delle grottesche.

L'attività trentina, dapprima al servizio di Cles e del suo *entourage*, poi per il successore Cristoforo Madruzzo, interessò anche le dimore vescovili di Castel Selva presso Levico (1536) e Castel Toblino (1536-1539), la residenza di Cavalese (1539-'40) e l'appartamento madruzziano di Castel Valer (1543-'45): luoghi ove Fogolino operò assistito dall'inseparabile fratello Matteo e dalla numerosa bottega, potendo considerare con certezza autografi solo parte degli affreschi del Palazzo Assessorile di Cles (1543). Relativamente all'edilizia civile, l'attività di Fogolino resta oggi testimoniata dagli affreschi dipinti a Trento, intorno al 1534-'35, all'interno di palazzo Sardagna e, dubitativamente, sulle facciate delle cosiddette case Rella.

Altrettanto capillare la produzione religiosa, con pale d'altare eseguite per le chiese di Trento di S. Marco (ora Trento, Castello del Buonconsiglio, 1526 ca.) e la cattedrale di S. Vigilio (primi anni Trenta) e per le chiese dei Santi Filippo e Giacomo a Sardagna (1533 ca.), dei Santi Pietro e Andrea a Povo (1537 ca.) e San Rocco a Canee (1539). Sono documentati anche lavori nel coro della parrocchiale di Civezzano e la decorazione della cappella Madruzzo in Santa Maria Assunta a Calavino, riferibile alla fine degli anni Quaranta, ove si conserva anche una tela con la *Madonna di S. Luca tra i Santi Nicola di Mira Giovanni Battista, Dorotea e Giuseppe*.

Il 3 novembre 1539, subito dopo la morte di Cles, i due fratelli pensarono di trasferirsi a Mantova, come sappiamo da una missiva indirizzata al duca della città dal cardi-

nale Cristoforo Madruzzo; una seconda lettera del Madruzzo, inviata al cardinale Ercole Gonzaga il 5 ottobre 1541, ci informa che Fogolino, trattenuto in Trentino per ragioni di lavoro, era ancora intenzionato a recarsi a Mantova. Comunque sia, il 25 novembre 1540 essi ottennero dai consoli di Trento l'autorizzazione a fabbricare sapone per vent'anni.

La *Sala delle Metamorfosi* di Castel Cles (1545), atto finale dell'attività trentina, è ideale *trait d'union* con le *Storie di Mosè*, affrescate nel 1547 nel palazzo vescovile di Ascoli Piceno per il vescovo Philos Roverella, a sancire la compiuta sintesi tra enfasi pordenoniana e retaggi tardo quattrocenteschi.

Documentato nuovamente a Trento il 20 agosto 1548, data in cui informa il Consiglio dei Dieci di essersi recato con il fratello Matteo ad Aquileia e Gorizia, ove esegue per Francesco della Torre delle portelle per un Flügelaltar con *Storie di Mosè*, nel 1550 il Fogolino realizzò, per conto del cardinale Madruzzo, i perduti affreschi della cappella del palazzo vescovile di Bressanone.

L'ultimo documento riguardante Fogolino è del 21 luglio 1558: una lettera spedita a Trento dalla Reggenza di Innsbruck in cui si chiedono sue notizie a Nicolò Trauttmansdorff, prospettando un incarico per la decorazione della residenza imperiale in quella città. Quale sia stata la risposta, non lo sappiamo. La lettera austriaca rimane l'ultima testimonianza, forse, della presenza umana di Fogolino. La produzione grafica del Vicentino pone seri problemi: se al momento attuale non vi sono disegni attribuibili con certezza all'artista, di lui rimangono una serie di stampe. Fogli firmati per esteso o siglati con il monogramma "M. F.", eseguiti con tecnica puntinistica riconducibile al giorghionismo pittorico e all'influsso di Giulio Campagnola, riproducono soggetti classici o episodi sacri e profani calati in un contesto ricco di richiami alla cultura antiquaria e sono databili tra il terzo e il quinto decennio del Cinquecento.

All'intelligenza ricettiva di Fogolino, pronta a cogliere e assimilare ogni novità in affreschi di intuitiva riproducibilità per provinciali epigoni, si deve il rinnovamento in senso rinascimentale della pittura trentina.

GIOVANNI C. F. VILLA

Bibliografia:

- B. Varchi, *Historia Fiorentina*, Firenze 1527-1538.
- P. A. Mattioli, *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento*, Calliano 1984 (I ed. Venezia 1539).
- C. Vecellio, *Degli abiti antichi e moderni di tutto il mondo*, Venezia 1590.
- S. Castellini, *Descrizione della Città di Vicenza dentro dalle Mura*, ms., Vicenza, Biblioteca Bertoliana, 1628.
- C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato*, Venezia 1648.
- M. Boschini, *I gioielli pittoreschi. Virtuoso ornamento della città di Vicenza*, Venezia 1676.
- O. Bertotti Scamozzi, *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza 1761.
- F. Barbarano, *Historia Ecclesiastica della città territorio, e diocese di Vicenza*, volumi VI, Vicenza 1762.
- J. T. Faccioli, *Musaeum Lapidarium Vicentinum*, Vicenza 1776. *Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza, con alcune osservazioni*, Vicenza 1779.
- G. B. Berti, *Guida per Vicenza*, Venezia 1822.
- L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, Milano 1829.
- G. B. Berti, *Nuova guida per Vicenza*, Padova 1830.
- S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose, in acciaio per medaglie e per caratteri, niellatori, intarsiatori, musaicisti d'ogni età e d'ogni nazione*, Milano 1831.
- G. Zimello, *Cenni biografici intorno alcuni pittori vicentini, tratti dal ms. di Natal Melchiorre di Castelfranco presso la Marciana (1700-1728c.)* (It. IV, 167), Venezia 1847.
- F. De Boni, *Biografia degli artisti... da' tempi remoti sino a' nostri giorni*, Venezia, 1852.
- G. Riva, *Alcuni quadri raccolti ed illustrati*, Padova 1853.
- Inventario dei Dipinti di proprietà del Comune di Vicenza esistenti nella Pinacoteca Comunale, alla data del 14 novembre 1854*, ms., Vicenza, Biblioteca del Museo Civico.
- A. Magrini, *Il Museo Civico di Vicenza solennemente inaugurato il 18 agosto 1855*, Vicenza 1855.
- J. Cabianca-F. Lampertico, *Vicenza e il suo territorio*, in Grande illustrazione del Lombardo-Veneto ossia storia delle città, dei borghi, comuni, castelli, a cura di C. Cantù, Milano 1859.
- F. Formenton, *Memorie storiche della città di Vicenza dalla sua origine fino l'anno 1867*, Vicenza 1867.
- A. Ciscato, *Guida di Vicenza*, Vicenza 1871.
- I. Cabianca, *Di un dipinto di Marcello Fogolino... trasportato dalla tavola sulla tela dal sig. Antonio Zanchi bergamasco*, in "Giornale della Provincia di Vicenza", 27 marzo 1873.
- F. Formenton, *Quadro di Marcello Fogolino esistente nel Museo Civico di Vicenza*, Vicenza 1873.
- P. Marasca, *Cenni biografici di alcuni celebri artisti vicentini*, Vicenza 1876.
- Elenco dei principali monumenti e oggetti d'arte esistenti nella provincia di Vicenza soggetti alla sorveglianza della Commissione Conservatrice di antichità e Belle Arti. Pitture, Sculture, Oreficerie, Incisioni*, Vicenza 1881.
- G. B. Di Sardagna, *La Guerra rustica nel Trentino (1525). Documenti e note*, in "Miscellanea della R. Deputazione Veneta di Storia Patria", Venezia 1889, serie IV, VI.
- I. Burckhardt, *Le Cicerone, edition revue et complétée par W. Bode*, Paris 1892.
- V. Joppi, *Contributo terzo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori ed intagliatori friulani*, in "Miscellanea pubblicata dalla R. Deputazione veneta di storia patria", Venezia, 1892, sez. IV, vol. 12, pp. 1-84.
- V. Joppi, *Contributo quarto ed ultimo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori, intagliatori, scultori, architetti ed orefici friulani dal XIV al XVIII secolo*, in "Miscellanea pubblicata dalla R. Deputazione Veneta di storia patria" Venezia, 1894, sez. IV, vol. 12 Appendice, pp. 1-164.
- E. Minozzi, *Inventario generale delle pitture e sculture esistenti nel Civico Museo di Vicenza*, 1902.
- G. Pettinà, *Vicenza*, Bergamo, 1905.
- H. Layard, *The Italian schools of painting*, London, 1907.
- T. Borenius, *The Painters of Vicenza*, London, 1909.
- T. Borenius, *A note on Marcello Fogolino*, in "Madonna Verona", II, 1910.
- T. Borenius, *I Pittori di Vicenza*, Vicenza, 1912.
- J. A. Crowe-G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, edited by Tancred Borenius, London, 1912.
- L. Ongaro, *Catalogo della Pinacoteca di Vicenza*, Vicenza, 1912.
- G. Frizzoni, *Il Museo Civico di Vicenza*, in "Il Giornale di Vicenza", 16-17 dicembre 1913.
- A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, Vol. VII, parte IV, Milano 1915.
- G. C. Zorzi, *Una curiosa controversia tra un pittore di Bassano e la Fraglia dei Merciai di Vicenza in materia di specchi*, Venezia, 1915.
- Gronau, *Fogolino Marcello*, in *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, a cura di U. Thieme-F. Becker, XIII, Leipzig, 1916, p. 141.
- G. C. Zorzi, *Contributo alla Storia dell'Arte Vicentina nei secc. XV e XVI, p. I*, in "Miscellanea di Storia Veneta della R. Deputazione Veneta di storia patria", serie III, tomo X, Venezia 1916.
- D. Bortolan-S. Rumor, *Guida di Vicenza*, Vicenza, 1919.
- G. C. Zorzi, *Contributo alla Storia dell'Arte Vicentina nei secc. XV e XVI, p. II*, in "Miscellanea di Storia Veneto-Tridentina della R. Deputazione Veneta-Trentina di storia patria", serie IV, tomo II, Venezia 1926.
- G. De Mori, *Chiese e chiostri di Vicenza*, Vicenza, 1928.
- A. Morassi, *Come il Fogolino restaurò gli affreschi di Torre Aquila a Trento*, in "Bollettino d'Arte", VIII, febbraio 1929, pp. 337-367.

- M. Pittaluga, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, 1929.
- A. Corna, *Dizionario della Storia dell'Arte in Italia*, Piacenza, 1930.
- A. Morassi, *I pittori alla corte di Bernardo Clesio a Trento. III Marcello Fogolino*, in "Bollettino d'arte", 1930, pp. 355-375.
- A. Rusconi, *Due pitture inedite di Marcello Fogolino*, in "Trentino", 1931, a. VII, n. 5, pp. 145-147.
- B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford 1932.
- G. Fiocco, *Fogolino Marcello*, in "Enciclopedia Italiana", XV, 1932.
- G. Peronato, *Vicenza, la città dei palazzi*, Vicenza, 1933.
- W. Arslan, *La Pinacoteca civica di Vicenza*, Roma 1934.
- B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.
- A. Avena, *Il Museo di Castelvecchio*, Roma 1937.
- G. Fasolo, *Guida del Museo Civico di Vicenza*, Vicenza 1940.
- G. Fiocco, *Giovanni Antonio Pordenone*, Padova 1943.
- R. Pallucchini, *Cinque secoli della Pittura Veneta*. Catalogo della Mostra, Venezia, 1945.
- P. Zampetti, *Affreschi inediti di Marcello Fogolino*, in "Arte Veneta", 1, 1947, pp. 217-222.
- A. M. Hind, *Early Italian Engraving*, Vol. V, Catalogue, Part. II, London 1948.
- A. M. Hind, *Early Italian Engraving*, Vol. VII, Plates 699-916, Part. II, London 1948.
- L. Magagnato, *Guida alla Pinacoteca Civica*, in "Questa è Vicenza", Vicenza 1949.
- P. Zampetti, *Precisazioni sull'attività trentina di Marcello Fogolino*, in "Bollettino d'Arte", XXXIV, n. III, 1949, pp. 218-224.
- Inventario 1950 del Museo Civico di Vicenza*. A-Pinacoteca, Vicenza, Biblioteca del Museo Civico.
- F. Barbieri, *Il Museo Civico di Vicenza*, in "Questa è Vicenza", Vicenza 1952.
- V. Querini, *Pomponio Amalteo nel 450° anniversario della sua nascita*, in "Il Noncello", 4, 1955.
- E. Arslan, *Vicenza. Le chiese*, Roma 1956.
- B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. Venetian School*, London 1957.
- B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. La Scuola Veneta*, London 1958.
- G. De Logu, *Pittura veneziana dal XIV al XVIII secolo*, Bergamo, 1958.
- F. Barbieri, *Il Museo Civico di Vicenza. Dipinti e sculture dal XIV al XV secolo*, Venezia 1962.
- F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia 1962.
- L. Puppi, *Nota sui disegni del Fogolino*, in "Arte Veneta", 15, 1962, pp. 223-227.
- G. Mantese, *Memorie storiche delle Chiese Vicentine*, Venezia 1964.
- G. Marchini, *Un incontro imprevedibile: il Fogolino ad Ascoli Piceno*, in "Antichità Viva", V, 1966, pp. 3-14.
- L. Puppi, *Marcello Fogolino pittore e incisore*, in "Collana Artisti Trentini", Trento, 1966.
- L. Longo, *Proposte per una collocazione critica degli affreschi nel palazzo della Magnifica Comunità*, in "Studi Trentini di scienze storiche", sez. II, 2, 1976, pp. 178-210.
- G. Schweikhart, *Antikenkopie und Verwandlung im Fries des Marcello Fogolino aus der Villa Trissino-Muttoni (Cà Impenta) bei Vicenza. Ein Beitrag zur Geschichte der Villendekoration des frühen 16. Jahrhunderts im Veneto*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", 1976, 20, pp. 351-358.
- F. Barbieri, *Pittori di Vicenza 1480-1520*, Vicenza 1981.
- Pinacoteca di Vicenza*, a cura di A. Ballarin, Vicenza 1982.
- M. J. Zucker, *The illustrated Bartsch*, 25 (Commentary). Formerly Volume 13 (Part 2). *Early Italian Masters*, New York 1984.
- E. Chini, *Aspetti dell'attività di Marcello Fogolino a Trento gli affreschi al Buonconsiglio e i dipinti di tema sacro*, in Bernardo Clesio e l'arte del Rinascimento nel Trentino, Milano 1985.
- E. Chini, *Inediti di Marcello Fogolino e del Monogrammista F. V.*, in Bernardo Clesio e il suo tempo, a cura di P. Prodi, Roma 1987.
- I luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento 1988.
- M. Lucco, *Marcello Fogolino*, in Musei e gallerie di Milano. Pinacoteca di Brera. Scuola Veneta, Milano, 1990.
- A. Pranzelores, *La tela attribuita al Fogolino reduce a Trento*, con un saggio di E. Chini, Trento 1992 (I edizione 1936).
- E. Chini, *Aspetti della cultura in Trentino nell'età dei principi vescovi Madruzzo (1539-1658)*, in I Madruzzo e l'Europa, catalogo della mostra (Trento), a cura di L. Dal Prà, Milano/Firenze 1993.
- C. Furlan, *"Per dar maggior vaghezza et splendore alla Chiesa". La decorazione pittorica dalla metà del Quattrocento alla fine del Cinquecento*, in San Marco di Pordenone, a cura di P. Goi, Pordenone 1993.
- M. Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento all'epoca dei Madruzzo*, in I Madruzzo e l'Europa, catalogo della mostra (Trento), a cura di L. Dal Prà, Milano/Firenze 1993.
- F. Barbieri, *Il museo di Palazzo Chiericati. Guida breve*, Vicenza 1995.
- D. Banzato, *Vicenza 1500-1540*, in La pittura nel Veneto. Il Cinquecento, a cura di M. Lucco, Milano 1996.
- E. Chini, *Marcello Fogolino al Buonconsiglio fra erudizione archeologica, naturalismo nordico e capriccio anticlassico*, in Il Castello del Buonconsiglio. Dimora dei Principi Vescovi di Trento. Persone e tempi di una storia, a cura di E. Castelnuovo, Trento 1996.
- C. E. Cohen, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone*, Cambridge 1996.
- C. Furlan, *Marcello Fogolino*, in Dizionario biografico degli italiani, 48, Roma 1997.
- G. C. F. Villa, *Un Flügelaltar per Marcello Fogolino*, in "Nuovi Studi di Storia dell'Arte", 4, 1997.
- G. C. F. Villa, *Tra decoro e cortesia: i lessici di Pellegrino da San Daniele e Fogolino*, in Pellegrino da San Daniele. Giornate di studio, a cura di Anchise Tempestini, Udine 1999.

4. GIROLAMO ROMANI DETTO IL ROMANINO

(Brescia 1484/87-ivi 1560)

Natività

Olio su tela, cm 241 x 180

Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo. Inventario 84

Provenienza: chiesa di San Giuseppe, Brescia

Bibliografia:

Faino 1630-69, p. 94; Ridolfi 1648, p. 248; Averoldo 1700, p. 39; Odorici 1853, p. 125; Crowe, Cavalcaselle 1871, p. 278; Odorici 1882, p. 120; Jacobsen 1896, p. 30; Gnaga 1903, p. 70; Capretti 1921, p. 184; Nicodemi 1925, p. 37; Venturi 1928, p. 843-844; Dorosini 1961, p. 39; Boschetto 1963, tav. 45; Prestini 1978, pp. 62-64; Ballarin 1988, com. orale; Begni Redona in A.A.V.V. 1989, pp. 181, 183; Nova 1994, pp. 324-326.

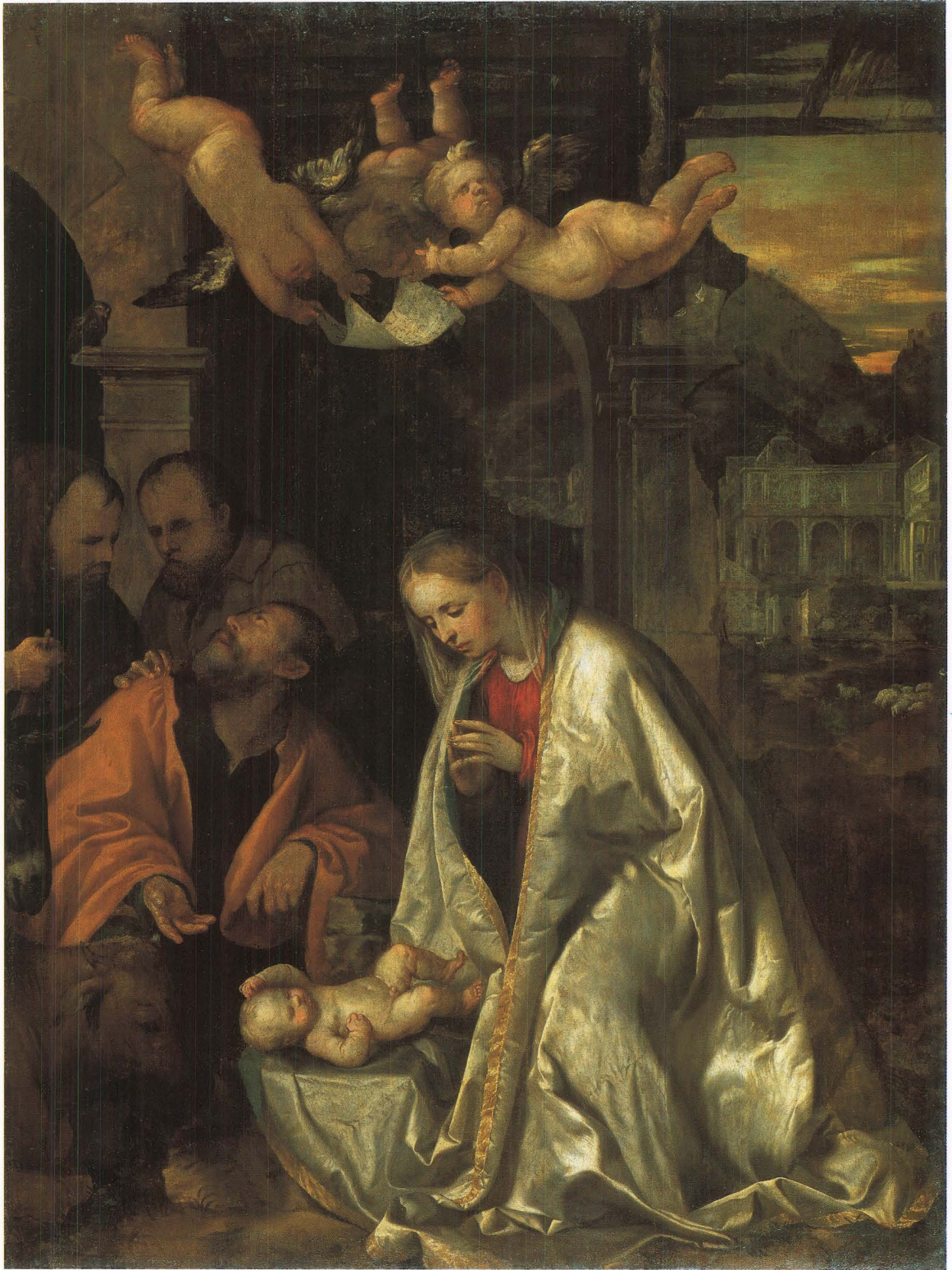
L'opera del Romanino, collocata in origine sull'altare della quarta cappella a destra nella chiesa di San Giuseppe in Brescia, entrò a far parte della collezione di dipinti della Pinacoteca Tosio nel 1869 in seguito alla temporanea chiusura al culto della chiesa.

L'attribuzione della tela al Romanino venne avanzata per la prima volta da Bernardino Faino (1630-1669) e, nonostante l'iscrizione al Moretto proposta dal Ridolfi (1648) e dall'Averoldo (1700), non fu più messa in discussione. Dal punto di vista cronologico sono state invece proposte datazioni diverse: dal 1525 (Jacobsen, 1896) al 1525-1534 circa (Crowe e Cavalcaselle, 1871), dal 1530 circa (Venturi, 1928; Boschetto, 1963) al 1550 (Nicodemi, 1925). La datazione dell'opera intorno al 1545, ipotizzata dal Ballarin (1988), risulta oggi la più attendibile e consente di mettere in relazione il dipinto della Tosio Martinengo con le tele del registro inferiore della cappella del Santissimo Sacramento in San Giovanni evangelista a Brescia (che lo studioso pone nello stesso quinto decennio del XVI secolo) e con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* della Brooks Memorial Art Gallery di Memphis (1542-1543).

L'opera viene collocata cronologicamente in un periodo particolarmente significativo nella carriera del Romanino,

tradizionalmente indicato come un momento di stasi, di stanca ripetizione di soluzioni già proposte, ma che alla luce dei nuovi studi dovrà essere riconsiderato. In effetti proprio in questi anni il pittore bresciano poté meditare sulle novità luministiche presenti nelle opere del Savoldo e riprendere elementi compositivi e stilistici cari alla tradizione pittorica lagunare di Giorgione e Tiziano. Grazie a questi apporti, Romanino realizzò opere contraddistinte da una particolare attenzione alla sericità degli abiti e dei drappi, come la *Madonna con bambino e due angeli* (Brescia, Museo Diocesano), l'*Ultima cena* di Montichiari, lo *Sposalizio mistico di santa Caterina e un santo vescovo* di Calvisano e *Il compianto sul Cristo morto con i santi Paolo e Giuseppe e le Marie* (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo), tutte dipinte nel quinto decennio del XVI secolo.

La *Natività* qui esposta rivela magistralmente il recupero della composizione raccolta tipica della tradizione pittorica bresciana, da Foppa a Moretto, arricchita però dell'attenzione virtuosistica, soprattutto nella resa dei panni, ispirata alla linea stilistica del Savoldo. La dipendenza culturale della *Natività* del Romanino dai modelli del Savoldo e del Moretto venne già sottolineata dal Crowe e da Cavalcaselle (1871) e successivamente dal Boschetto (1963), che







mise in relazione la tela con la serie delle Maddalene dipinta dal Savoldo.

L'opera del Romanino, composta da tre pezze di tela e leggermente decurtata sulla sinistra, ambienta la scena in un edificio in rovina cui è addossata una tettoia. Il cielo è rischiarato da luce naturale, mentre il gruppo in primo piano risulta illuminato da una fonte luminosa posta frontalmente.

Da un punto di vista iconografico il dipinto presenta sia elementi propri della tradizione cristiana, tratti dal vangelo di Luca (2, 1-16), sia invenzioni peculiari del pittore, che lo caratterizzano fortemente. Si notano la civetta, posta sul capitello di un pilastro a sinistra, considerata simbolo di Cristo; i gesti dei pastori che chiedono spiegazioni e di San Giuseppe che risponde indicando il bambino, di forte naturalezza e particolarmente funzionali alla scena; il coro degli angeli che entra direttamente nell'ambiente (è interes-

te rilevare che sul foglio retto dagli angeli è tracciata una notazione musicale); infine, il sontuoso e ampio mantello serico bianco-argento di Maria, bordato d'oro e doppiato di verde, che funge anche come panno su cui adagiare il bambino, ed è certamente il fulcro compositivo dell'opera, per morbidezza e luminosità.

Si ritiene che nel fondo, a destra, sia raffigurato il palazzo della Loggia di Brescia come doveva essere intorno alla metà del Cinquecento, prima dei lavori di trasformazione e completamento della seconda metà del secolo. Questo particolare connota in modo molto preciso l'opera, che, come abbiamo detto, aveva la sua ubicazione originale nella chiesa di San Giuseppe, vicina alla piazza della Loggia.

MASSIMILIANO CAPELLA
IDA GIANFRANCESCHI

Girolamo Romani detto Romanino

(Brescia 1484/87-ivi 1560)

Girolamo Romani detto il Romanino nacque a Brescia tra il 1484 e il 1487. Non abbiamo notizie certe in merito alla sua formazione artistica, ma già la prima opera che gli viene attribuita (*Madonna col bambino*, 1507-1508, Parigi Museo del Louvre) presenta una forte componente culturale veneziana, in modo particolare giorgionesca. Anche la prima opera firmata e datata dal pittore (*Compianto*, 1510, Venezia, Galleria dell'Accademia) conferma la conoscenza da parte del pittore delle opere dei grandi maestri lagunari e dovrebbe far ipotizzare un primo viaggio del Romanino a Venezia ancora all'inizio del Cinquecento. Alla sua prima produzione vanno ricondotte anche la tavola con la *Madonna con il bambino tra i santi Marta, Onofrio, Antonio da Padova e Rocco*, oggi nella chiesa bresciana di San Giovanni evangelista, e l'affresco con la *Madonna in trono fra santi e donatori* (1510-1512), realizzato nella chiesa di San Pietro a Tavernole, sul lago d'Iseo.

Nel 1513 il Romanino si trasferì a Padova dove eseguì per i monaci Benedettini della Congregazione di Santa Giustina la pala dell'altare maggiore della loro chiesa e un'*Ultima cena* destinata al refettorio.

Tornato a Brescia nel 1516 gli venne commissionata la pala d'altare per la chiesa di San Francesco e, due anni più tardi, proseguì l'impresa decorativa, lasciata incompiuta da Altobello Melone, nella navata centrale del duomo di Cremona, affrescando quattro scene con le storie della *Passione di Cristo*.

Al suo rientro a Brescia, nel 1521, il pittore iniziò la grande decorazione della cappella del Santissimo Sacramento nella chiesa di San Giovanni evangelista, sulla cui datazione la critica ha espresso opinioni controverse (1521-24; o, iniziata nel 1521-24 e conclusa tra il 1543-44).

Particolarmente significativa è inoltre la decorazione ad affresco che il Romanino realizzò tra il 1531 e il 1532 in

alcuni ambienti del Magno Palazzo a Trento, commissionatagli dal cardinale Bernardo Clesio. Il rinnovato contatto con la pittura d'oltralpe portò il pittore a realizzare negli anni seguenti una serie di opere e di cicli d'affreschi caratterizzati da un linguaggio spiccatamente anticlassico, come rivelano gli affreschi di Santa Maria della Neve a Pisogne (1532-34), di Sant'Antonio a Breno (1536-1537) e di Santa Maria Annunciata a Bienno (1541-42). Seguirono importanti commissioni a Brescia e in altre città dell'Italia settentrionale, come Verona (*Storie di San Giorgio*, 1540, ante d'Organo, San Giorgio in Braida) e Bergamo (*Assunzione della Vergine*, 1545-46, Sant'Alessandro in Colonna).

Negli anni cinquanta il Romanino realizzò in collaborazione con il giovane genero Lattanzio Gambara una serie di affreschi di soggetto allegorico, mitologico e di storia romana; tra questi vanno ricordati quelli in palazzo Lechi (1553 circa) e in palazzo Averoldi (1550-1555). L'ultima opera documentata è la grande e scenografica *Vocazione di San Pietro* (1558), commissionatagli dai Benedettini del monastero di San Pietro a Modena, destinata alla chiesa omonima. Il pittore morì a Brescia nel 1560.

MASSIMILIANO CAPELLA
IDA GIANFRANCESCHI

Bibliografia:

- B. Faino, *Catalogo delle chiese di Brescia*, a cura di C. Boselli, Brescia, 1961, 1630-69, p. 94.
- C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, Venezia 1648, ed. Berlino 1914-1924, p. 248.
- Francesco Paglia, *Il Giardino della Pittura*, 1660-1713 c., ed. a cura di C. Boselli, Brescia 1967, pp. 101-102, 789.
- L. Cozzando, *Vago e curioso ristretto profano e sacro dell'istoria bresciana*, Brescia 1684, pp. 119-120.
- G. A. Averoldo, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, Brescia 1700, ristampa anastatica, Bologna 1977, p. 39.
- F. Maccarinelli, *Le glorie di Brescia*, 1747-1751, ed. a cura di C. Boselli, Brescia 1959, pp. 72, 121.
- G. B. Carboni, *Le pitture e sculture di Brescia*, Brescia 1760, ristampa anastatica Bologna 1977, p. 19.
- P. Brognoli, *Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia 1826, p. 193.
- F. Odorici, *Guida di Brescia*, Brescia 1853.
- O. Mündler, *The travel diaries. Book I e II* (1855-58), in "Walpole Society", LI, 1985, p. 85.
- J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy*, Londra 1871, ed. A cura di T. Borenius, Londra 1912, III, p. 278.
- G. Ariassi, *Catalogo di tutte le opere d'Arti-Belle esistenti nella Pinacoteca Tosio*, Brescia, ms. presso la Direzione Musei, f. 11.
- F. Odorici, *Guida di Brescia*, Brescia 1882.
- W. Lübke, *Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert*, Stoccarda 1878-85, p. 611.
- G. Frizioni, *La Pinacoteca Comunale Martinengo in Brescia*, in "Archivio storico dell'arte", II, pp. 24-33.
- L. F. Fè d'Ostiani, *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, Brescia 1895, ristampa anastatica, Brescia 1971, p. 316.
- E. Jacobsen, *Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia*, in "Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen", 1896, p. 30.
- A. Gnaga, *Guida di Brescia artistica*, Brescia 1903.
- B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, London 1907, p. 283.
- A. Ugoletti, *Brescia*, Bergamo 1909, ed. a cura di G. Nicodemi, Brescia 1930, p. 96.
- M. Biancale, *Giovanni Battista Moroni e i pittori bresciani*, in "L'arte", XVII, 1914, p. 290.
- G. Nicodemi, *Brescia*, Milano 1920-25, p. 73.
- F. Capretti, *La chiesa di San Giuseppe in Brescia*, in "Brixia Sacra", XII, 1921, p. 184.
- G. Nicodemi, *Gerolamo Romanino*, Brescia 1925.
- R. Longhi, *Di un libro sul Romanino*, in "L'arte", XX, 1926, p. 148.
- A. Michiel, *Histoire de l'art*, Parigi 1926, V, p. 522.
- G. Nicodemi, *La Pinacoteca Tosio e Martinengo*, Bologna 1927.
- A. Venturi, *Romanino da Brescia*, in "Storia dell'arte italiana", vol. IX, parte III, Milano 1928, pp. 843-844.
- B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 486.
- W. Suida, *Romanino*, in "G. Thieme, U. Becker", vol. XXVIII, 1934, p. 550.
- F. Lechi, G. Panazza, *La pittura di bresciana del Rinascimento*, Brescia 1939, p. 253.
- F. Lechi, *I grandi pittori bresciani del Rinascimento*, in "Nuova antologia", CDV, settembre, 1939, p. 198.
- M. L. Gengaro, *Umanesimo e Rinascimento*, Torino 1940, p. 624.
- U. Galetti, E. Camesasca, *Romanino*, in "Enciclopedia della pittura italiana", Milano 1951, p. 2144.
- A. Dorosini, *La chiesa e il convento di San Giuseppe in Brescia*, Brescia 1961.
- G. Panazza, *I civici Musei e la Pinacoteca di Brescia*, Bergamo 1958, p. 120.
- I. Fenyo, *Sur quelques dessins italiens du XVI siècle*, in "Bulletin du Muséum National Hongrois des Beaux-Arts", n. 19, 1961, p. 74.
- M. L. Ferrari, *Il Romanino*, Milano 1961.
- A. Boschetto, *Giovan Girolamo Savoldo*, Milano 1963, tav. 45.
- R. Bossaglia, *La pittura del Cinquecento: i maggiori e i loro scolari*, in "Storia di Brescia", vol. II, Brescia 1963, pp. 1051-1052.
- F. Kossoff, *A New Book on Romanino*, in "Burlington Magazine", CV, 1963, p. 74.
- E. Cassa Salvi, *Romanino*, in "I maestri del colore", Milano 1965.
- L. Puppi, *Novità e proposte per il Romanino grafico*, in "Arte veneta", XIX, 1965, p. 44.
- L. Puppi, *Disegni dell'Italia del Nord nel museo di Budapest*, in "Arte veneta", XXI, 1967, p. 238.
- G. Panazza, *La Pinacoteca e i Musei di Brescia*, Bergamo 1968, p. 123.
- A. Ballarin, *Tre disegni: Palma il Vecchio, Lotto, Romanino*, in "Arte veneta", XXIV, 1970, p. 51.
- S. J. Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth 1971, p. 246.
- R. Prestini, *Storia e Arte nel San Giuseppe di Brescia*, Brescia 1978, pp. 62-64.
- A. Ballarin, *La cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista a Brescia*, comunicazione orale, 1988.
- B. Passamani, *Guida della Pinacoteca Tosio-Martinengo*, Brescia 1988, p. 46.
- P. V. Begni Redona, *Romanino, Moretto e la chiesa di San Giuseppe*, in AA. VV., *La chiesa e il convento di San Giuseppe in Brescia*, Brescia 1989.
- A. Ballarin, *Girolamo di Romano, dit Romanino*, in "Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise", Parigi 1993, p. 397.
- A. Nova, *Romanino*, Torino 1994, pp. 324-326.
- AA. VV., *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, II, Brescia 1995, p. 32.
- M. Capella, I. Gianfranceschi, *Il tema della Natività nei dipinti della Pinacoteca*, scheda didattica per la Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia 2000, p. 7.

5. MONOGRAMMISTA F. V.

(attivo nel IV decennio del XVI secolo; notizie (1530-1532)

Adorazione dei Pastori

Olio su tela, cm 140 x 116,5

Museo Civico, Riva del Garda

Iscrizioni: F. V. M. D. XXX.

Bibliografia:

Mariani 1673, p. 514; Perini 1852, p. 439; Baruffaldi 1903 (1981), p. 25; Weber 1933, (II ed. 1944, rist. 1977); Zampetti 1941, p. 240; Puppi 1967 (ried. 1977) pp. 35-41; Bianchi 1976, p. 656; Rasmø 1979, p. 387; Idem 1982, p. 234; Chini 1983, n. 6; Chini 1988, p. 445; Botteri 1989, p. 290-291; Guzzo 1991 pp. 424-425-426; Chini 2000, pp. 220-223.

L'*Adorazione dei pastori* di Riva si pone, allo stato degli studi, come la prima opera firmata dall'ignoto Monogrammista F.V., preceduta cronologicamente solo dalla pala di Caneve, attribuitagli da E. Chini (1987), raffigurante *San Vigilio in trono e i santi Gerolamo e Antonio Abate*.

Il dipinto ora menzionato, è stato recentemente riproposto dal Chini (2000), in occasione della mostra dedicata all'iconografia di S. Vigilio, organizzata dal Museo Diocesano di Trento, come autografo di Giovanni Demio, il pittore scledense nel quale lo studioso intende identificare l'ignoto Monogrammista F.V.

Il problema critico è stimolante e costituisce un'occasione di studio e approfondimento su di un artista alquanto singolare come il Monogrammista che caratterizza con le sue opere il territorio gardesano, in un periodo di grande rinnovamento e fervore culturale legato principalmente alla figura del poeta Nicolò d'Arco e alla sua corte rinascimentale.

Numerose sono le concordanze stilistiche tra la pala di *S. Vigilio* e l'*Adorazione* rivana quali la sobrietà compositiva che accompagna l'austerità dei personaggi, inseriti all'interno di colonnati classici, che servono all'autore per scandire la ritmica spaziale e creare l'illusoria profondità del dipinto. Grande at-

tenzione viene data al paesaggio di fondo delle raffigurazioni che, in particolare nell'*Adorazione* si caratterizza per il richiamo alla pittura nordica nella densa atmosfera azzurrata da cui emerge la montagna, di contro ad un cielo striato trascolorante dal blu della notte nel rosa dorato dell'alba mattutina.

Sia l'*Adorazione dei Pastori* che la pala di *S. Vigilio* risentono del medesimo clima culturale rinascimentale; nella più arcaica tela di *S. Vigilio* l'effigie del Santo Vescovo ripropone i tratti fisionomici del Principe Vescovo Bernardo Clesio, dando un'indicazione precisa circa la committenza che probabilmente sottende all'opera, forse commissionata direttamente dal poeta Nicolò, con l'intento di rendere omaggio al Principe Vescovo, custodendone l'immagine all'interno della chiesetta di famiglia, così anche l'*Adorazione dei Pastori*, pur nella rusticità della rappresentazione si connota per il raffinato inserto di gusto classico, costituito dal medaglione con l'effigie di imperatore romano che si trova alla base della colonna, forse richiesto dal committente.

La severità d'impostazione evidente in entrambe le tele, sottolineata dai panneggi grevi e pesanti, fortemente incisi, si trasforma tuttavia, nell'*Adorazione di Riva*, anche per il tema trattato, in suggestiva dolcezza domestica che trapela dagli sguardi e dagli atteggiamenti.



menti della Madonna e di San Giuseppe, rivolti con tenerezza verso il Bambino, mentre alle loro spalle il bue e l'asinello si sporgono a riscaldare il sacro giaciglio.

Non si può inoltre ignorare nel dipinto rivano il riferimento, anche se di carattere puramente formale, alla pala con la *Natività* di Marcello Fogolino, (cfr. sch. n. 3) l'artista vicentino attivo in Trentino al servizio di Bernardo Cles, vicina all'*Adorazione* di Riva per la semplicità compositiva carica di devozione che si palesa negli atteggiamenti assorti della Madonna e S. Giuseppe, uniti dallo stesso sentimento di affetto e devozione nei confronti del Bambino, e nel particolare naturalismo degli animali domestici che si inseriscono nella rappresentazione protesi verso il Bambino. La scena si ambienta all'interno di una semplice capanna in contrasto con la raffinata testimonianza archeologica, costituita dal basamento che sostiene un'aggraziata scultura femminile.

In entrambe le opere sono poi evidenti i richiami alla rusticità di Giovanni e Bernardino da Asola, denotando un comune substrato culturale che avvicina le due opere e sollecita ad indagare presso la folta schiera di collaboratori che accompagnavano il Fogolino nelle sue imprese artistiche; tra cui il fratello Matteo del quale fino ad ora non è stato possibile individuare alcuna testimonianza pittorica, citato in numerosi documenti tra cui quello del 1541, in cui viene nominato come "Magister Mathias Fogolinus Vicentinus habitator Tridenti" (Chini 1985, p. 107).

L'*Adorazione dei Pastori* del Monogrammista venne sottoposta ad un primo restauro nel 1947, da parte dell'allora Soprintendenza, e successivamente nel 1983, a cura del Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento, riacquistando così a pieno i toni brillanti della luminosa cromia cinque-



centesca che la contraddistingue, permettendo di leggere appieno anche la descrizione lenticolare dei particolari vegetazionali, e della bella natura morta con borraccia e bastone in primo piano.

Il dipinto era collocato in origine nella Chiesa della Disciplina di Riva del Garda e viene citato dalle fonti, insieme all'altra opera del Monogrammista il *Compianto*, presente nello stesso edificio religioso; ambedue le opere vengono ricordate ancora agli inizi del Novecento nella sede originaria dal Baruffaldi, e successivamente vengono trasferite prima nel Municipio e poi nella chiesa Parrocchiale.

Dopo essere emigrate a Trento per gli interventi di restauro, promossi dalla Provincia Autonoma di Trento, si trovano di nuovo a Riva dal 1994, esposte al Museo Civico, a seguito dell'apertura della rinnovata Pinacoteca, nella quale sono confluite numerose opere provenienti dal territorio, esemplificative del complesso e diversificato substrato culturale che caratterizza la storia artistica del territorio gardesano.

MARINA BOTTERI OTTAVIANI

NOTE BIOGRAFICHE

Monogrammista F.V.

(attivo nel IV decennio del XVI secolo; notizie (1530-1532)

Dell'ignoto pittore, attivo nel Trentino sud-occidentale nel IV decennio del XVI secolo, si conoscono solo tre opere datate e firmate: l'Adorazione dei Pastori (1530) e il Compianto (1531), attualmente collocati presso il Museo Civico di Riva del Garda ma provenienti dall'antica collocazione presso la chiesa della Disciplina di Riva del Garda. Nella collocazione originale invece si mantiene la terza pala con la Madonna e Santi (1532) presso la chiesa di S. Antonio Abate a Ville del Monte. Un altro dipinto, siglato F.V. raffigurante un *Compianto* viene ricordato dal Weber nella chiesa di S. Tommaso a Rovereto. Al corpus sicuro so aggiunge la pala di Caneve, attribuitagli da E. Chini (1987) e dubitativamente la pala per il Duomo di Salò con i Santi Antonio Abate, Sebastiano e Girolamo.

E.M. Guzzo (1991) ha proposto l'identificazione del Monogrammista con il pittore scledense Giovanni Demio, sia in ordine a precisi riferimenti stilistici che sciogliendo il monogramma F. V. in Fratina Vicentino, soprannome con il quale il Demio figura in alcuni documenti d'epoca.

Recentemente la proposta è stata accettata da E. Chini (2000) che avendo ritrovato un'inedita tavola raffigurante un *Compianto*, attribuita dallo stesso studioso a Giovanni de Mio, la considera il trait d'union tra le prime prove giovanili del Demio, identificate nei dipinti dell'Ignoto Monogrammista F.V. e le successive opere del periodo bresciano, quali la *Deposizione* di Lavenone.

MARINA BOTTERI OTTAVIANI

Bibliografia:

- M. Mariani, *Trento con il Sacro Concilio*, Trento 1673, p. 514.
A. Perini, *Statistica del Trentino*, Trento 1852.
L. A. Baruffaldi, *Riva Tridentina*, Riva ried. an. Riva 1981.
S. Weber, *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino*, 1933, II ed., a cura di N. Rasmo, Trento 1977, pp. 372-373.
G. B. Emert, *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, Firenze 1939, p. 100.
P. Zampetti, *Il pittore "FV"* in "Rivista d'arte", luglio-dicembre 1941, pp. 238-248.
L. Puppi, *Francesco Verla pittore*, Trento 1967, pp. 35-41.
N. Rasmo, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento 1982, p. 234.
E. Chini, *Beni culturali nel Trentino. Dipinti su tela: restauri*, catalogo della mostra, Trento 1983, pp. 15 e ss.
E. Chini, *Aspetti dell'attività di Marcello Fogolino a Trento: gli affreschi al Buonconsiglio e i dipinti di tema sacro*, A.A.V.V. Bernardo Cles e l'arte del Rinascimento nel Trentino, Milano 1985.
E. Chini, *Inediti di Marcello Fogolino e del Monogrammista FV* in "Bernardo Clesio e il suo tempo", a cura di Paolo Prodi, Atti del Convegno (Trento 1985), Collana Europa delle Corti. Centro Studi sulle Società di Antico regime. Biblioteca del Cinquecento, vol. 34, Roma 1987, con ulteriore bibliografia.
M. Botteri, in *La chiesa di Santa Maria Assunta a Riva del Garda*, Trento 1989.
M. Botteri, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa e Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di B. Passamani, Milano 1990, pp. 288 e ss.
E. Chini, in *La pittura in Italia*, Milano 1990, ad vocem, pp. 775-774.
E. Chini, in *L'immagine di San Vigilio tra storia e leggenda*, a cura di Domenica Primerano, Trento 2000, scheda n. 19, p. 220.

6. FRANCESCO PRATA DA CARAVAGGIO
(Attivo tra il II e il III decennio del XVI secolo)

Adorazione dei pastori

Olio su tela, cm 189 x 153

Chiesa parrocchiale di San Bernardino da Siena, Roncadelle (BS)

Bibliografia:

Boselli 1961, pp. 231-232; Ferrari 1961, tav. 95; Bossaglia 1963, p. 1050; Panazza 1965, scheda 38, p. 89, fig. 93; Rossi 1979, scheda 25, p. 49, fig. 5, p. 70; Frangi 1986, p. 186; Tanzi 1987, p. 235; Tanzi 1987, n. 44-45, pp. 141-156; Moro 1988, pp. 40-44; Nova 1994, p. 249, scheda 92 p. 320, n. 198 p. 362.

Il dipinto è attualmente collocato sull'altare della *Natività*, nella terza cappella a destra della parrocchiale di Roncadelle, nel secolo XVII dedicato alla Madonna del Rosario ed eretto, come quello già del SS. Sacramento tra il 1525 e il 1540 per volontà dei nobili Porcellaga. L'ampliamento tardo seicentesco della chiesa, l'ulteriore ristrutturazione dello spazio presbiterale nel terzo decennio del Novecento, sono le cause del mutamento di destinazione e del rimaneggiamento della pala assegnata a Girolamo Romanino e recuperata agli studi da Camillo Boselli (1961), dopo il restauro finanziato e diretto dall'allora Soprintendenza alle Gallerie di Milano, eseguito da Alessandro Bruschetti di Monza nel 1960 (Arch. Soprintendenza B. A. S. di Mantova, BS. 165. 1, contratto 1. 4. 1960).

Sin dal 1956 la Soprintendenza di Milano si dimostrava preoccupata dello stato conservativo della tela, tanto da proporre il trasferimento alla Pinacoteca Tosio Martinengo nella attesa del restauro. La pala in alto ridotta di circa trentacinque centimetri, e reintegrata per tutta la lunghezza con una tela seicentesca, era ancorata ad una tavola con chiodi, strappata in alcuni punti, arida per assorbimento del legante e compromessa nella zona inferiore da ulteriori innesti in corrispondenza del manto della Madonna. L'intervento di recupe-

ro consistette nella doppia foderatura con inserti nelle numerose lacune, nella predisposizione di un nuovo telaio estensibile, nell'eliminazione delle vernici ossidate, nella pulitura e reintegrazione pittorica delle parti aggiunte nel Seicento, con la revisione delle teste degli angeli reggi spartito e del profilo dell'angelo in primo piano che, rivolto verso il bue, accarezza con la mano sinistra la gamba del Bambino.

In occasione della mostra dedicata al tema della "Natività" di Riva del Garda il dipinto è stato oggetto di un nuovo restauro per verificare lo stato conservativo della fodera ancora solidale ad una tavola, con funzione isolante dall'umido della nicchia in cui la pala è incassata, ma anche in ragione delle diffuse microcadute di colore, dell'offuscamento della superficie dovuta al deposito di particellato, della polimerizzazione del film protettivo e soprattutto dell'alterazione del vistoso rigato della reintegrazione pittorica nella veste azzurra della Madonna. L'indagine radiografica e riflettografica ha messo in evidenza l'utilizzo di una porzione di tela chiaramente seicentesca, raffigurante delle anime purganti, impiegata per risarcire la vistosa lacuna del mantello della Vergine e ridipinta per tale fine di un intenso colore azzurro riferibile all'inizio del secolo XVIII. Settecenteschi sono anche gli altri interven-



ti di cui si è detto, ma gli esami hanno accertato che al di sotto della reintegrazione eseguita nel precedente restauro non esiste più nessuno elemento figurativo originale, ma solo un'estesa stuccatura. Inoltre le aureole dei volti divini sono state ripassate, modificandone la centina, mentre è stato possibile recuperare parte della veste originale occultata dall'integrazione di Bruschetti. Il soggetto è insieme una "Natività" e un' "Adorazione dei pastori" che compaiono dietro la Madonna, su uno sfondo collinare reso umido dalla fitta macchia, separato da un'architettura in rovina e abitato da angeli svolazzanti. Il tema pare così puntare sull'intimo colloquio e compartecipazione degli astanti, il piano divino si salda a quello umano con la presenza in cielo e in terra degli angeli, con una tenera umanizzazione che tocca anche le teste degli animali, a sinistra della composizione.

Le vicissitudini della tela, lo stato frammentario di conservazione, la diversa qualità della stesura pittorica hanno generato una variegata ipotesi attributiva che allo stato attuale degli studi divergono dalla primitiva autografia romaniniana assegnata da Boselli (1961) e confermata da Ferrari (1961) se pure con ascendenze savoldesche, per vedere nell'opera il risultato di collaborazioni (Bossaglia 1963) con figure di artisti che gravitano attorno al secondo decennio nella bottega bresciana di Romanino.

L'opera è esposta per la prima volta nella mostra di Girolamo Romanino del 1965; Panazza nella scheda del catalogo (1965) rende conto dell'inedito olio e affaccia l'ipotesi di una collaborazione fra Romanino e Callisto Piazza, successivamente sostenuta a favore dell'autografia del secondo da Francesco Rossi (1979) a proposito di un'affinità fra la pala di Roncadelle con l' "Adorazione dei pastori" della parrocchiale di Be-

dulita (Bergamo). Franco Moro nel 1988 riprende l'analisi dei due dipinti e conferma l'accostamento già avanzato per la tela della parrocchiale di San Bernardino con la tavola centrale della "Natività" di Sant'Alessandro, ora alla National Gallery di Londra datata 1525, a sua volta confrontabile con la più tarda "Natività" della Pinacoteca Tosio Martinengo. Tuttavia in questo caso il raffronto stilistico pare accettabile solo per le tangenze callistiane della Madonna, per la declinazione del volto e l'argenteo baluginio della veste, ancora apprezzabile nella tela di Roncadelle. A partire dal dipinto di Bedulita le ricerche conducono ora verso Francesco Prata da Caravaggio, attivo a Brescia già dal 1517, capace di riempire con minime varianti i cartoni del Romanino e al quale Francesco Frangi (1986) e Marco Tanzi, (1987) iniziano ad assegnare, sulla base di raffronti stilistici, con sempre maggiore fermezza e autorità l' "Adorazione dei pastori" di Roncadelle. L'attento studio di Tanzi (*Bollettino d'Arte*, 1987) dedicato all'approfondimento della cultura di Francesco Prata, posta a ponte fra l'ambito cremonese e bresciano, conduce a meditare la possibilità che la pala in esame, considerati i giusti raffronti, si possa attribuire al maestro caravaggino. Egli infatti supera, dopo il 1522, con il "Martirio di Sant'Agata" certe rigidità formali e coloristiche a favore di una maggiore morbidezza tonale e di un soffuso carattere intimistico delle scene, certamente dovute al contatto con l'ambiente bresciano e con Girolamo Romanino in particolare, il cui debito è palese sin dalla più lontana e firmata "Salomè" di collezione privata.

L' "Adorazione dei pastori" di Roncadelle resta comunque un problema aperto, a conferma di quanto sia variegata e complessa la cultura figurativa

nelle botteghe lombarde del Cinquecento. Lo attestano i risultati degli studi del recente restauro (eseguito da Emanuela Montagnoli-Vertua), che non sciolgono i dubbi circa la paternità dell'opera, per quanto l'attribuzione a Francesco Prata, ancora ipotizzata da Alessandro Nova (1994) sia stata ripresa recentemente da Paola Castellini in occasione del convegno sulla chiesa di Santa Maria Annunciata di Biennio. Infatti, la qualità formale e espressiva di alcuni elementi figurativi della pala di Roncadelle fanno pensare all'intervento di un pennello più libero nella conduzione della materia pittorica rispetto a certi calligrafismi e uniformità di stesura del pittore caravaggino. Lo confermano la resa pittorica dei volti dei pastori e di Giuseppe, molto vicini al Prata dell' "Adorazione dei pastori" di Bedulita, per quel fare secco e incisivo, palese nei tratti fisionomici delle barbe e dei capelli di contro a quella morbidezza e voluttà di conduzione dei caratteri barbuti di Giuseppe nella tavola londinese di Girolamo Romanino. Con questa la tela di Roncadelle, pur nell'infelice sorte dei putti sgambettanti, condivide nell'angelo di sinistra l'impiego di una pennellata molto diversa da quella dell'angelo di destra. L'uso di biacca capace di far risaltare e squillare gli incarnati, i tocchi saettanti di luce sulla fronte e sulle turgide carni del Bambino, la trasparenza opalescente dell'ovale di Maria, l'argentea colonna lunare che si accartocchia nelle pieghe del manto virgineo, fanno pensare a un maestro altro comunque molto vicino a quel fare arioso e di puro colore che addensa le forme con velature a impasto secondo la modalità propria di un Romanino.

RENATA CASARIN

NOTE BIOGRAFICHE

Francesco Prata da Caravaggio

(Attivo tra il II e il III decennio del XVI secolo)

Poco si sa sulla vita e sulla produzione di questo artista, noto anche come Caravaggio, citato per la prima volta dalle fonti nel 1513 e documentato a Brescia nel 1517. Le opere di questi anni però dimostrano una forte influenza della pittura cremonese, come si nota nei cinque frammenti d'affresco della Pinacoteca Cremona e nella pala con la *Madonna e quattro Santi* della Galleria Sabaudia di Torino. Si può pertanto ipotizzare per questi anni un soggiorno dell'artista nella città lombarda a contatto con la pittura del Boccaccino, Altobello Melone e Giovan Francesco Bembo, la cui influenza pittorica si ritrova anche nella tela con lo *Sposalizio della Vergine* nella chiesa di San Francesco a Brescia.

Con gli inizi del Terzo decennio l'attività del Prata si mostra più vicina, se pur a fasi alterne, alla pittura dei bresciani Moretto, Savoldo e Romanino come si nota nella *Visitazione* affrescata nella chiesa di San Francesco a Brescia, nel *Martirio di Sant'Agata tra i Santi Pietro, Lucia, Apollonia a Paolo* per l'altare maggiore di Sant'Agata, unica opera datata, 1522, del pittore, e nelle ante d'organo con l'Annunciazione per i Santi Nazaro e Celso sempre a Brescia. Culmine di questa fase è il grande affresco della cupola della cappella del Sacramento nella parrocchiale di Caravaggio raffigurante gli *Apostoli ed Angeli musicanti*. Un avvicinamento deciso al Romanino si nota nella *Salomè* firmata e derivata dal cartone del dipinto berlinese del pittore bresciano, nell'*Adorazione dei pastori* per la chiesa di San Michele a Bedulita e nella *Natività* per la chiesa

di Roncadelle, attribuita per molto tempo al Romanino stesso.

MARIANGELA MATTEVI

Bibliografia:

- C. Boselli, *Una Natività inedita del Romanino alle porte di Brescia*, in *Arte Veneta*, 1961, pp. 231-232.
M. L. Ferrari, *Il Romanino*, Milano 1961.
R. Bossaglia, *La pittura del Cinquecento: i maggiori e i loro scolari*, in "Storia di Brescia", vol. II, Brescia 1963.
G. Panazza (a cura di), *Mostra di Girolamo Romanino*, Brescia 1965.
F. Rossi, *Pittura anonima bergamasca del primo Cinquecento*, in "I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento", vol. III, Bergamo 1979.
F. Frangi, G. Romanino, in "Pittura del Cinquecento a Brescia" (a cura di M. Gregori, V. Guazzoni, B. Passamani, C. Parisio, F. Saba, G. Testori), Milano 1986, p. 186.
M. Tanzi, *Francesco Prata*, in "Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema" (a cura di M. Gregori), Milano 1987, p. 235.
M. Tanzi, *Francesco Prata da Caravaggio: aggiunte e verifiche*, in "Bollettino d'Arte", n. 44-45, 1987, pp. 141-156.
F. Moro, *Una Adorazione a Bedulita e l'area del Romanino*, in "Osservatorio delle Arti", n. O, 1988, pp. 40-44.
A. Nova, *Girolamo Romanino*, Torino 1994.

7. ZENONE VERONESE

(VERONA 1492-ante 1554)

Natività

Tempera grassa su tela, cm 157 x 137

Chiesa di Santa Maria Annunziata, (Duomo)Salò (BS)

Bibliografia:

Averoldo, Brescia 1700 (rist. an. Sala Bolognese 1977), p. 273; Perancini, Salò 1871, p. 13; Mucchi, Bologna 1932, pp. 284-86, 297, 301, 313-14, 353; Mucchi, in "Brescia", VI (1933), sett; Panazza-Boselli, catalogo della mostra, Brescia 1946, p. 112; Bondioli, Salò 1962, s. p.; Panazza, in "Storia di Brescia, II, Brescia 1963, p. 1001; Brenzoni, Firenze 1972, p. 302; Ballarin, in "Prospettiva", n. 53-56 (1988-89), I, p. 367, fig. 1; Marelli, in Amaturio-Marelli-Ventura, Verona 1994, pp. 40, 77-80 scheda 9; Lucco 1996, p. 82; Ibsen, Genova 1997, pp. 28 (ill.), 30; Brown, 1999, pp. 472-473; Ibsen, Gussago 1999, pp. 34, 48, 129 n. 255.

Il dipinto, collocato sull'altare di S. Giuseppe alla destra del presbiterio, entro una cornice-ambone intagliata, dipinta e dorata eseguita da Pietro da Salò e Antonio Zarattini da Zara, venne commissionato a Zenone Veronese nell'aprile del 1518 e saldato il 23 agosto 1520 (Mucchi, 1932; Marelli, 1994). Raffigura, secondo la suggestiva descrizione dell'Averoldo (1700), che sembra essere il primo studioso a notare l'interessante dipinto nel ricco panorama figurativo del Duomo di Salò, la "Natività del Redentore (...). La Vergine da una parte, San Giuseppe dall'altra, Gesù nel mezzo, tengono il primo loco. Evvi in qualche distanza un gruppo di Angeli intenti a festeggiare con le loro musiche la nascita del gran Ré; ed a questi mostrano di far concerto altri Angeletti sospesi in aria. Vedesi in lontananza la fuga d'un bel paese, con molta gente a piedi, ed a cavallo, in cui per avventura si accenna alla venuta de' Magi". Il soggetto viene trattato come Adorazione del Bambino, steso nudo in terra su un panno bianco, e la scena si arricchisce, oltre ai personaggi principali, degli angeli musicanti in secondo piano e in alto nel cielo toccato dalle prime luci dell'alba, di un pastore che si affaccia sulla sinistra, dietro a San Giuseppe, mentre il paesaggio umido di rovine e colline roride ospita un gruppo di pastori che badano al gregge e un corteo di cavalieri.

Come il suo autore anche il dipinto ha goduto di scarsissima fortuna critica dopo la prima citazione come opera anonima di "mano egregia", mirabile non tanto per l'invenzione quanto per il disegno delle figure e il colorito che "sembra ad alcuni inimitabile", da parte di Giovan Antonio Averoldo (1700), e se ne trovano tracce solo nella guida-stica locale (Perancini, 1871). Il recupero della paternità di Zenone spetta alle ricerche documentarie del Mucchi (1932, 1933), sulle quali si basa la scarsa bibliografia successiva. Quanto allo stile, ancora sostanzialmente valida è la lettura datante dal Ballarin (1988-89), di un'apertura alla grande pittura veneziana di Tiziano, ma soprattutto di Palma il Vecchio; e riscontri in questo senso, per le figure della Vergine e del Bambino, nelle fisionomie e nella resa delle superfici e delle luci, sono rintracciabili ad esempio nella Maddalena della Madonna col Bambino, S. Giovanni Battista e la Maddalena di Palazzo Bianco a Genova o nella Venere e Cupido del Fitzwilliam Museum di Cambridge, mentre la gloria d'angeli potrebbe essere stata ispirata da quella nel Martirio di S. Pietro martire di Alzano Lombardo (chiesa di San Martino). Un'invenzione abbastanza simile per la posa della Vergine ricorre nella Sacra famiglia "Giustiniani" dei Musei di Berlino e nell'Adorazione dei pastori in San







Lorenzo a Zogno (Bg), dove Palma pare meditare il prototipo giorgionesco; anche se Zenone sembra stimolato piuttosto da un'invenzione di Martin Schongauer (forse alla base anche dell'*Adorazione dei pastori* di Washington di Giorgione, cfr. W. Suida, *Spigolature giorgionesche*, in "Arte Veneta", VIII, 1954, pp. 153-154) tramandato da un disegno degli Uffizi con la *Madonna in adorazione del Bambino* inv. 1088E (cfr. *Le beau Martin Gravures et Dessins de Martin Schongauer vers 1450-1491*, catalogo della mostra, Colmar 1991, cat. D27 pp. 186-87), dal quale sembrerebbe derivare proprio la mossa del panneggio della Vergine, o dalle incisioni con lo stesso soggetto B. 4 (dove la figura del pastore con il bastone in primo piano potrebbe aver ispirato il San Giuseppe) e B. 5 (per il Bambino sgambettante) (cfr. *ibidem*, cat. G6 e G12, pp. 260-61, 274-75). Il debito non ancora sufficientemente indagato dell'artista nei confronti della pittura nordica, che lo porta a soluzioni per qualche verso in parallelo, seppure su un tono minore, a quelle adottate da Lorenzo Lotto (soprattutto negli effetti luministici), non si limita dunque all'utilizzo di incisioni di Durer per il paesaggio (Marelli, 1994), ma tocca l'invenzione compositiva e la stessa tecnica pittorica a stesure molto liquide, ben confrontabili con la produzione dureriana all'altezza del secondo soggiorno veneziano. Allo stesso modo l'artista parrebbe aver meditato con un certo interes-

se, così come già rilevato nei casi del Lotto e del Savoldo (cfr. Lucco, 1996), sul *Trittico della Natività* del fiammingo Jan de Beer (Milano, Pinacoteca di Brera), giunto alla chiesa dei servi di Venezia verso il 1516-17 (cfr. B. L. Brown, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano*, catalogo della mostra di Venezia a cura di B. Aikema-B. Louise Brown. G. Nepi Scirè, Cinisello Balsamo 1999, p. 472-73 cat. 130), da cui sembra derivare alcuni rapporti cromatici e luministici, gli umori acquei, l'allungamento delle figure (soprattutto gli angeli musici dalle ali eleganti e appuntite e il S. Giuseppe), l'idea del pastore che si affaccia alla scena in secondo piano, come pure la gloria d'angeli.

Che la frequentazione di testi di artisti nordici sia tutt'altro che sporadica è ben testimoniato dalle due figure di Sante ai due estremi della predella nella più tarda pala in S. Bernardino a Salò, ritratte con un naturalismo esasperato e un'impetosa indagine nei tratti dei volti anziani, sotto la cuffia calata sul capo, impensabile senza la conoscenza diretta oltre che de *La vecchia* di Giorgione (Venezia, Gallerie dell'Accademia), della ritrattistica nordica da Albrecht Dürer a Hans Holbein il giovane.

LAURA PAOLA GNACCOLINI

NOTE BIOGRAFICHE

Zenone Veronese

(VERONA 1492-ante 1554)

A lungo ignorato dalla critica benchè citato dal Vasari nell'edizione delle "Vite" del 1568, Zenone Veronese nacque a Verona nel 1492 da Giovanni Lorenzo e Agnese ma operò soprattutto nella riviera gardesana tra i comuni di Gardone, Salò, Desenzano e Peschiera. L'opera più antica a lui attribuita è il *Trittico con la Madonna, il Bambino e i Santi Rocco e Sebastiano* realizzato nel 1512 per la chiesa parrocchiale di Cavriana, in Provincia di Mantova dove si evidenzia il riferimento alla pittura emiliano-veneta con influssi però mantegneschi.

A partire dal 1513 e fino al 1520, come testimoniano i documenti di pagamento delle opere da lui eseguite, Zenone Veronese è presente a Salò, forse chiamatovi dalle confraternite locali, in particolare i Francescani osservanti, per le quali dipinse numerose pale d'altare, tutte con evidente intento didascalico: *Madonna in trono col Bambino San Paolino da Nola tra San Giovanni Battista e San Pietro*, "Compianto sul Cristo morto, Natività e San Girolamo penitente" per il Duomo di Salò, "Decollazione da San Giovanni Battista" per la chiesa di San Giovanni Decollato di Salò, *Compianto e Pentecoste* per la chiesa parrocchiale di Gardone, *Pietà* per la chiesa parrocchiale di Roè Volciano, ora alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia.

Dopo un breve viaggio a Venezia, nel 1521 Zenone Veronese si trasferisce in Emilia Romagna dove viene a contatto con le novità artistiche locali e soprattutto con le opere di Raffaello e dei suoi seguaci. Durante questo soggiorno egli lasciò tre opere: la *Madonna col Bambino in gloria e i Santi Agostino e Marino*, datata 1521, per la chiesa di San Marino a Rimini ora conservata, dopo varie traversie, presso la chiesa di Santa Maria Assunta di Genga (Ancona) mentre del 1526 è il *Compianto sul Cristo morto* della collezione del Collegio Alberoni di Piacenza e la *Madonna col Bambino, San Francesco e Sant'Andrea* oggi presso la collezione Strozzi Sacratì a Firenze.

Al rientro a Salò, avvenuto dopo il 1526, il pittore riprende i contatti con la committenza locale sia privata che religiosa. Per la famiglia Pirlo di Salò infatti esegue la *Madonna col Bambino e San Giovannino, tra i Santi Pietro e Paolo* firmata e datata 1529 mentre per la chiesa di San Giovanni Decollato a Salò realizza il *San Martino e le tre Marie*.

La sua prima opera di grandi dimensioni, dopo il rientro a Salò, è la *Madonna in gloria tra i Santi Pietro e Paolo, Caterina d'Alessandria e Lucia* per la chiesa di San Pietro in Vincoli di San Pietro di Liano, frazione di Roè Volciano, dove risulta evidente l'influsso raffaellesco. Inizia così una fase in cui Zenone, realizza una serie di pale d'altare caratterizzate dalla monumentalità delle figure che vengono poste in primo piano mentre il senso dello spazio viene espresso dal profilo delle montagne, segnato dai raggi del sole. Bandita è ogni forma di sentimentalismo nei sacri personaggi che sono raffigurati in preghiera, lo sguardo rivolto verso il basso secondo "le istanze riformistiche preconciliari locali". Seguono questo schema il grande polittico con la *Madonna col Bambino in gloria tra i Santi Caterina d'Alessandria, Lucia, Girolamo, Bernardino, Antonio da Padova, Giovanni Battista e il Padre Eterno benedicente tra due angeli, San Giuseppe e San Francesco e Lucia* per la chiesa di San Bernardino di Salò.

Per la committenza francescana locale Zenone Veronese dipinge, nel 1537, la pala col *Cristo al Limbo* per la chiesa di Santa Maria Annunziata di Salò e del 1541 è il *Padre Eterno con i Santi Pietro, Andrea e Nicola da Tolentino* per il Duomo di Desenzano. L'ultima opera è la *Madonna col Bambino tra San Sebastiano, San Cristoforo, Sant'Antonio Abate e San Zeno* per la chiesa dei Santi Maria ed Emiliano di Padenghe, datata 1542.

MARIANGELA MATTEVI

Bibliografia:

- G. A. Averoldo, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, Brescia 1700 (rist. an. Sala Bolognese 1977), p. 273.
- P. Perancini, *Breve illustrazione dei più rimarchevoli oggetti d'arte esistenti nella città di Salò corredata da memorie patrie*, Salò 1871, p. 13.
- A. M. Mucchi, *Il Duomo di Salò*, Bologna 1932, pp. 284-86, 297, 301, 313-14, 353.
- A. M. Mucchi, *Dipinti ignoti di Zenon Veronese in terra bresciana*, in "Brescia", VI (1933), sett.
- G. Panazza-C. Boselli, *Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Brescia 1946, p. 112.
- D. Bondioli, *Guida minima del Duomo di Salò*, Salò 1962, s. p.
- G. Panazza, *La pittura bresciana del Cinquecento: i maggiori e i loro scolari*, in "Storia di Brescia", II, Brescia 1963, p. 1001.
- R. Brenzoni, *Dizionario di artisti veneti. Pittori, Scultori, Architetti, Etc. dal XIII al XVIII secolo*, Firenze 1972, p. 302.
- A. Ballarin, *Una "Madonna del velo" di Zenone Veronese*, in "Prospettiva", n. 53-56 (1988-89), *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, p. 367, fig. 1.
- I. Marelli, *Zenone tra committenza, devozione e religiosità*, in M. Amatore-I. Marelli-L. Ventura, "Zenone Veronese. Un pittore del Cinquecento sul Lago di Garda", Verona 1994, pp. 40, 77-80 scheda 9.
- M. Lucco, *Venezia 1500-1540*, in "La pittura nel Veneto. Il Cinquecento" I, Milano 1996, p. 82.
- M. Ibsen, *Il Duomo di Salò*, Genova 1997, pp. 28 (ill.), 30.
- B. L. Brown, *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Catalogo della mostra di Venezia a cura di B. Aikenna-B. Louise Brown, G. Nepi Sciré, Cisinello Balsamo 1999, pp. 472-473, cat. 130.
- M. Ibsen, *Il Duomo di Salò*, Gussago 1999, pp. 34, 48, 129 n. 255.

8. GIOVANNI DE MIO
(Schio 1510/20 ca. -1570 ca.)

Adorazione dei pastori

Olio su tela, cm 272 x 186

Chiesa di Santa Maria in Vanzo, Padova

Bibliografia:

Rossetti 1780, p. 261; Brandolese 1795, p. 74; Moschini 1817, p. 144; Fiocco 1931, p. 445; Arslan 1936, p. 191; Fiocco 1938, p. 160; Dal Zotto 1963, p. 42; Guglielmi 1964-65, pp. 182-184; Idem 1966, pp. 107-108; Bora 1971, p. 180; Sgarbi 1980¹, pp. 71-72; Idem 1980², p. 30; Idem 1981¹, p. 123; Leone de Castris 1995, pp. 87-89; Idem 1996, pp. 170 e 182 nota 48; Spiazzi 1997, p. 67; Binotto 1998, p. 770; Saccomani 1998, p. 602; Romani 2000, p. 152.

Il dipinto, che le guide padovane del XVIII e XIX secolo assegnano genericamente ad un pittore anonimo, fu ricondotto, assieme alla pala *pendant* dell'*Adorazione dei Magi* della stessa chiesa, a Giovanni De Mio da Giuseppe Fiocco (1931) che riscontrava elementi stilistici comuni alla pala della chiesa di San Lorenzo a Vicenza, firmata dal pittore e datata 1563.

Guglielmi (1964-65) per primo mette in relazione l'esecuzione delle due tele di Santa Maria in Vanzo con la presenza del pittore a Padova nel maggio 1558 registrata dal patriarca di Aquileia Giovanni Grimani nella corrispondenza con i fabbricieri del Duomo di Orvieto. Lo studioso, nell'assegnare una precisa cronologia ai dipinti, li colloca subito dopo l'impegno alla Libreria Marciana (1556-57), e, leggendo nell'*Adorazione dei Magi* un lieve mutamento stilistico nella "tormentata forma espressiva", propone di datare quest'ultima dopo il soggiorno di Orvieto del 1558.

Anche per Sgarbi (1980² e 1981¹) il riferimento cronologico più prossimo è quello dell'incarico orvietano, per il quale molto probabilmente il pittore lascia temporaneamente Padova sospendendo il cantiere di Santa Maria in Vanzo.

Recentemente Margaret Binotto (1998) ha tentato una diversa sistemazione cro-

nologica delle due tele, anticipando di qualche anno l'esecuzione del dipinto in quanto vicino agli affreschi di Quinto Vicentino e alla *Deposizione* nella Casa Floriani a Santorso, secondo la studiosa, realizzata prima delle *Allegorie* della Libreria Marciana e subito dopo il ciclo di villa Thiene.

È possibile che l'esecuzione delle tele sia da mettere in relazione con un documento inedito (Archivio Segreto Vaticano, Città del Vaticano, *Fondo Veneto II, S. Maria in Avanzio*, b. 415) e di prossima pubblicazione da parte di chi scrive. Sul finire dell'anno 1557 i canonici secolari di San Giorgio in Alga allogano ad Andrea da Valle, uno degli architetti più noti in città, la costruzione di "due capelle in opera corintha de piera de nanto biancha", per le quali verrà pagato nei mesi di febbraio, marzo e aprile dell'anno seguente. Non sappiamo in quali lavori De Mio fosse impegnato a Padova nel mese di maggio 1558; sta di fatto che a quella data i due altari di Santa Maria in Vanzo risultano ultimati.

Gli altari con le tele di De Mio, uno di fronte all'altro, originariamente preceduti da altri due-rispettivamente quello di sinistra con la *Madonna in trono e santi* di Lambert Sustris, quello di destra con il *Battesimo di Cristo* di Domenico Campagnola-sono stati concepiti assieme. Alla base vi è un unico di-



segno, anche il motivo decorativo sul fregio, finemente intagliato, è lo stesso, mentre diversi risultano i paliotti con soggetti correlati alle pale (l'*Annunciazione* sotto all'*Adorazione dei pastori* e la *strage degli innocenti* sotto all'*Epifania*). Il linguaggio usato è quello di un architetto informato e pratico della cultura artistica di metà Cinquecento e non è certo da far ricondurre ad una personalità attiva nel cantiere di Santa Maria in Vanzo nei primi decenni del secolo, come quel Francesco di Cola (*Il Seminario di Gregorio Barbarigo...* 1997).

Proprio in merito agli altari e al diretto rapporto con l'esecuzione dei dipinti da parte di Giovanni De Mio potrebbe essere avvincente accettare la proposta di Leone de Castris (1994) di vedere nel disegno del Museo Nazionale di San Martino a Napoli il progetto preparatorio per la pala con l'*Adorazione dei pastori*, da datarsi secondo lo studioso intorno al 1555. Se così fosse, nonostante il carattere corsivo del disegno e le varianti rispetto alla pala stessa, dalla terminazione centinata all'assenza di un pastore e all'aggiunta dell'angelo inginocchiato, alla speculare posizione della Vergine e alla diversa collocazione del bue e dell'asino, è doveroso chiedersi, come fa Vittoria Romani (2000), se l'altare ideato a corredo del modello possa essere stato pensato per la chiesa padovana. La ricchezza e la bizzarria decorativa del palinsesto architettonico, specie in un contesto volutamente improntato sulla semplicità e linearità di forme, in accordo con lo spirito della congregazione di San Giorgio in Alga, fanno escludere tale ipotesi.

Commissionando i dipinti a Giovanni De Mio, i canonici confermano comunque un gusto in direzione della più ag-

giornata cultura manierista (Spiazzi, 1997). Un ruolo intermediario nel proporre lo scledense ai canonici potrebbe esser stato svolto dallo stesso Grimaldi, ricordiamolo, sponsor del pittore presso gli orvietani; ma il contatto potrebbe esser stato anche più diretto, attraverso lo scledense Lazzaro de Zamboni, generale della congregazione dei canonici di San Giorgio in Alga nel 1549 e 1552, più volte visitatore e anche priore del monastero di Santa Maria in Vanzo, poi trasferito in quello di San Rocco a Vicenza.

L'impianto compositivo del dipinto è molto simile a quello della *Deposizione* di Santorso (Rigoni, 1990). La scena sacra, con le figure principali allineate su uno stesso piano, è ambientata contro un fondale roccioso, vera quinta scenografica; a destra, si apre sullo sfondo un paesaggio collinare in cui è descritto, secondo una tradizione iconografica, il momento che precede l'episodio centrale, l'annuncio ai pastori. Il pastore collocato a destra con l'agnello sulle spalle, reso quasi a monocromo, diventa elemento di raccordo tra i due momenti.

Nel paesaggio, riproposto con qualche integrazione nell'*Epifania*, Fiocco suggeriva contatti con Girolamo Muziano e Sgarbi legami con la maniera napoletana. Il trattamento della roccia resa nel colore grigioverde con riflessi giallastri ricorda lo spuntone roccioso su cui siede la Vergine della pala di Torrebelticino, giustamente collocata dalla critica subito dopo l'esperienza padovana. Sono certamente i colori delle vesti a richiamare l'esperienza manierista maturata dall'artista in ambiente centroeuropeo. L'ocra del mantello di Giuseppe, il rosso abbassato nei toni dalla fitta rigatura orizzontale del tessuto del-

l'abito di Maria, l'azzurro della veste del pastore, non si riscontrano nella pittura veneta contemporanea.

Sigla inconfondibile del pittore è il rovello con cui piega le vesti, esasperato quanto quello degli affreschi di Quinto. È questo agitarsi di linee, assieme alla posa dinamica anche se caricata di alcune figure come quelle di Giuseppe e del pastore vicino, a conferire alla scena un movimento insolito per una rappresentazione di adorazione.

Grazie all'uso di una luminosità diffusa che evita i riflessi meno insistiti sulle pieghe delle vesti, le forme si fanno più morbide, rispetto a quanto accade nella pala 'gemella', ricordando piuttosto la *Presentazione* di Maiori.

La critica ha già rilevato nella resa naturalistica di alcuni dettagli il richiamo alla cultura figurativa bresciana dei primi decenni del XVI secolo, con la quale il pittore ebbe modo di confrontarsi durante la fase giovanile, e qui riemerge a distanza di anni forse per il soggetto trattato. Ritroviamo un naturalismo di matrice bresciana, nei due animali e nel brano di natura morta in primissimo piano: accanto ad una graminacea, compaiono gli oggetti del pastore (un fagotto legato al bastone, un fiasco e un sacco arrotolato). Al mondo bresciano rinvia anche l'angelo in secondo piano, appena sotto la grotta, rivelato come da una flebile luce artificiale.

Tali componenti, comunque, sono dispiegate dall'artista in modo nuovo e autonomo, mescolate da suggestioni di derivazione fiamminga con esiti linguistici del tutto personali.

ANDREA NANTE



9. GIOVANNI DE MIO
(Schio 1510/20 ca. -1570 ca.)

Adorazione dei Magi

Olio su tela, cm 272 x 186

Chiesa di Santa Maria in Vanzo, Padova

Bibliografia:

Rossetti 1780, p. 261; Brandolese 1795, p. 74; Moschini 1871, p. 144; Fiocco 1931, p. 445; Arslan 1936, p. 169; Checchi-Gaudenzio-Grossato 1961, p. 642; Dal Zotto 1963, p. 42; Fiocco 1938, p. 158; Guglielmi 1966, p. 108, n. 25; Bora 1971, p. 80; Sgarbi 1980 a, pp. 12, 31; Sgarbi 1980 b, pp. 65-80; Sgarbi 1981, p. 123; Marinelli 1981, pp. 151-152; Baldissin Molli 1988, II, p. 702; De Castris 1995, pp. 88-89; De Castris 1996, p. 180; Spiazzi 1997, p. 67; Binotto 1998, pp. 768-771; Saccomani 1998, II, p. 603; Romani 2000, p. 152.

Eseguito quale *pendant* dell'*Adorazione dei pastori*, collocata frontalmente entro un altare stilisticamente uguale, per la chiesa di Santa Maria in Vanzo, appartenente ai benedettini riformati dell'ordine di San Giorgio in Alga, il dipinto fu riconosciuto al pittore scledense nel 1931 da Giuseppe Fiocco, per associazione stilistica con la tela di identico soggetto eseguita dall'artista, che vi appone la propria firma, nel 1563 per la parrocchiale di Santorso, ora al Museo Civico di Vicenza (cfr. scheda n. 10). Costituisce di fatto, rispetto a quella, la prima idea sul tema elaborata da Giovanni De Mio: il gruppo delle figure principali, la Madonna con il Bambino, San Giuseppe, un re magio inginocchiato, i due altri magi ai piedi con i servitori a lato, trovano, infatti, qui, la prima formulazione iconografica ed ideativa. Più giovane vi appare San Giuseppe, la Madonna più eretta ed a capo scoperto, il Bambino meno erculeo. A questo gruppo che si ammassa in primo piano sono accostati, e scalati prospetticamente verso un paesaggio montano con balze rocciose aperte, il seguito dei Magi con i cavalli, dromedari e personaggi abbigliati alla orientale. Si contrappone alle rocce dello sfondo, a destra, una grotta aperta con cespugli e verzure ricadenti dietro al gruppo mariano, che nel dipinto di Santorso sarà sostituito con un arco trionfale e

rovine. Qui, il cannocchiale prospettico si apre al centro della figurazione verso la cima di un monte di forma piramidale, il medesimo che compare nel *pendant* padovano ed ancora nella *Adorazione dei Magi* vicentina.

La tela a trama sottile utilizzata e la scarsa preparazione (Sgarbi 1980, p. 71) consente al De Mio di stendere il colore in campiture liquidissime, quasi trasparenti e di accentuare il disegno arrovellato e caricato nelle pieghe, nei profili, nei particolari con un uso nervoso e stralunato delle luci, che si sofferma sulle figure in primo piano e segna le pieghe raggiungendo nella veste del mago di colore effetti "in negativo". Il talora accentuato iperrealismo delle figure si vedano in particolare i due servitori con il bacile si stempera in una luminosità divenuta più rarefatta, che rende meno netti i contorni franti e nel contempo accentua la vitalità degli elementi vegetali, rocce, verzure. Una certa distanza stilistica con il *pendant* si misura nella affollata composizione-peraltro consueta del tema -, nel repentino rimpicciolimento delle figure, alle spalle del gruppo principale in primo piano, e soprattutto nel disegno più minuto dei protagonisti sul davanti.

Come è già stato ricordato, entrambe le tele del Vanzo sono state messe in relazione dalla critica con la lettera del



patriarca di Aquileia Giovanni Grimaldi del maggio 1558, che, segnalando il pittore come valente mosaicista ai fabbricieri del Duomo di Orvieto, lo diceva attivo a Padova, dopo l'impegno per la Libreria Marciana terminato il 10 febbraio 1557. L'ipotesi della Binotto (1998) di separare cronologicamente la realizzazione delle due pale, legando la prima alla *Deposizione* di Casa Floriani a Santorso (Rigoni 1990) e, andando indietro, alla *Presentazione al Tempio* di Maiori realizzata tra il 1545 e il 1552 (De Castris 1995, p. 90, nota 11), si scontra con la data 1557-60 indicata come momento cronologico per l'architettura della villa Santorso ma soprattutto con l'assoluta contemporaneità esecutiva dei paesaggi delle due pale. È indubbio che l'arrovellato manierismo delle allegorie marciane si apparenza maggiormente con l'esasperato strapazzarsi delle vesti delle figure anteriori dell'*Adorazione dei Magi* piuttosto che con il distendersi più "naturalistico" delle figure dei pastori. Su quel "naturalismo" si innestano nel nostro dipinto, come peraltro nel contemporaneo *Riposo dalla fuga in Egitto* di palazzo Pitti (Sgarbi 1981, pp. 128-129), vibrazioni coloristiche estranee all'altra tela.

La comunanza di esperienze che si leggono tra l'*Adorazione dei Pastori* di Giovanni De Mio e la tela di quasi identico soggetto, eseguita da Pietro de Marascalchi-un altro eccentrico del con-

tado veneto!-per il Duomo di Feltre in una data intorno alla metà del sesto decennio (Ericani 1994; p. 136; Lucco 1995, pp. 122-123, ma anche, alla data "ca 1550" Ballarin 1996, tavv. 240-242) e lo sviluppo della pittura del pittore feltrino in termini di luminismo surreale nella pala Chrysler del 1564 (Ericani 1994, pp. 293-296) consente di tracciare, anche per il De Mio, un percorso non indagato, che penso prenda le mosse dalla medesima impresa marcianna. Avvenne, infatti, tra le cornici sansoviniane l'incontro delle composizioni eccentriche ed intellettualistiche della "maniera", rappresentate del nostro, con un parmigianismo tradotto nella pennellata fluida di Andrea Schiavone e con "la ricchezza cromatica e l'accresciuto effetto luministico" (Paolucci 1980, p. 296) di Paolo Veronese. La collana d'oro vinta da quest'ultimo nel singolar tenzone con gli altri protagonisti del manierismo veneto dovette sancire il primato dei valori del colore e della luce su quelli della linea, che De Mio, sulla traccia di Vasari, Jacopino del Conte ed il primo Marco Pino, aveva pervicacemente portato avanti fino a quel momento. La caduta di tensione sul fronte della composizione e della linea consente all'artista di ripensare le componenti del naturalismo lombardo della giovinezza ed, in un momento di poco successivo, forse legato ai viaggi dell'artista (Saccomani 1998, p. 603) di trasformare tali componenti in chiave

luministica. Non interviene qui, come avverrà nell'*Adorazione dei Magi* vicentina il ribaltamento del fondale sul primo piano che mette in campo un ulteriore influsso, forse fiammingo, nella carriera del De Mio, influsso ancora legato alle sue frequentazioni campane. E proprio in Campania saranno realizzate in un momento successivo alla sua morte due opere che richiamano compositivamente e per alcuni particolari i dipinti di Padova e Vicenza, l'*Adorazione dei Magi* realizzata da Marco Pino per la chiesa dei Santi Severino e Sossio del 1571, con balze rocciose su un arco sul retro e la tela di uguale soggetto realizzata da Ippolito Borghese (?) per il Duomo di Avellino alla fine del secolo (Previtali 1978, pp. 56, 99 fig. 75, 106), con un fondale che ricalca il dipinto vicentino ed alcune figure estrapolate dai dipinti padovani. Tali tele potrebbero costituire l'esito di una vicenda legata al tema che prende le mosse a Napoli nei primi trent'anni del secolo o rappresentare l'eco, alta, del personale linguaggio di Giovanni De Mio, "base fondante e necessaria per l'ultima, internazionale stagione della "maniera napoletana" (Leone De Castris 1995).

GIULIANA ERICANI



10. GIOVANNI DE MIO
(Schio 1510/20 ca. -1570 ca.)

Adorazione dei Magi

Tempera su tela, cm 248 x 158

Vicenza, Pinacoteca Civica (Inv. A. 456) (in deposito presso la chiesa di San Lorenzo)

Iscrizioni: in basso a sinistra IOA. S D'MI; in basso a destra MDLXIII

Provenienza: chiesa parrocchiale di Santa Maria, Santorso

Bibliografia:

Maccà, ms. B. B. Vi. , sec. XIX; Da Schio, ms. B. B. Vi. , sec. XIX; Trissino, ms. B. B. Vi. , sec. XIX, cc. 275 r. -276 r. ; Maccà 1815, XII/I, p. 148; Elenco dei doni fatti al Civico Museo dal 1867 al 1877, 1874; Fiocco 1931, p. 438; Dall'Acqua 1936, p. 389; Fiocco 1938, p. 160; Arslan 1956, pp. 128-129, cat. 851; Guglielmi 1964-65, pp. 187-188; Guglielmi 1966, p. 108; Bora 1971, p. 80; Freedberg 1988 (I ed. 1971), pp. 650-651; Marinelli 1981, p. 151; Pallucchini 1981, p. 23; Sgarbi 1980, pp. 12, 33; Sgarbi 1981, p. 123; Sgarbi (1981)1984, p. 405; Baldissin Molli 1987 (1988), II, p. 702; Repetto Contaldo 1990, p. 655; Rigoni 1991, p. 50; De Castris 1995, p. 88; Binotto 1998, p. 771; Saccardo 2000, p. 38.

Nel maggio del 1849 l'erudito vicentino Giovanni Da Schio, nel corso di una ricognizione nella chiesa parrocchiale di Santorso, alla ricerca di notizie utili alla compilazione della biografia dell'artista scledense, osservava che la pala dell'altar maggiore (Maccà, 1815; Trissino), di "bella immaginazione" e di "minuta composizione", era stata prelevata dall'antica ubicazione per essere "inonoratamente" appesa nella sacrestia. Non è dato di conoscere i successivi movimenti della tela del De Mio, che riapparve però, venticinque anni dopo, quando entrò a far parte delle collezioni civiche d'arte della città berica, grazie al gesto munifico dello storico Francesco Formenton, autore delle *Cronache di Vicenza dal 1867 al 1874*. Il restauro e l'esposizione nel 1980 alla mostra "Palladio e la Maniera" consentirono a Sgarbi di restituire all'opera la considerazione negata in passato dalla critica (Fiocco 1931; Arslan 1956), che l'aveva sbrigativamente liquidata come mediocre copia della padovana *Adorazione dei Magi* di Santa Maria in Vanzo.

Il deperimento del colore, steso sulla tela senza il necessario filtro dell'imprimatura, ha ulteriormente accentuato la carica drammatica dell'atmosfera serotina in cui è ambientato l'evento. I rialzi luminosi dei panneggi, vibranti di riflessi metallici, evidenziano l'ondula-

zione tormentata del disegno, che, rimbalzando sui grovigli delle pieghe, svuota i corpi della loro consistenza volumetrica. Le figure, compresse le une contro le altre, sono ribaltate verso lo spettatore dal piano di fondo che nel contempo scivolano verso il bordo inferiore della scena, dove a stento trova spazio il re inginocchiato.

La recente scoperta di sicuri dati documentari comprovanti un soggiorno napoletano del De Mio fra il 1547 e il 1552 (Leone de Castris 1990; Idem 1991; Idem 1993; Idem 1995), cui, con tutta probabilità, ne seguirono altri due fra il settimo e l'ottavo decennio, pone la pala di Santorso al centro del complesso intreccio di esperienze che il pittore scledense era andato accumulando nelle continue peregrinazioni fra la sua terra d'origine e l'Italia meridionale. Una insaziabile curiosità lo aveva spinto a misurarsi dapprima con la cultura figurativa lombarda, bresciana e savoldesca, e in seguito, alla fine del quarto decennio, con il linguaggio rinnovato della maniera toscanoromana, avvicinato a Venezia nel cantiere musivo marciano e conosciuto approfonditamente durante i viaggi in Toscana, Lazio e Campania.

Decisivo per la maturazione del suo originale stile espressivo fu tuttavia il rapporto instauratosi, forse già nella città lagunare, con Giorgio Vasari e tramite



il quale egli probabilmente ottenne l'incarico dal Vicerè don Pedro de Toledo di decorare a Napoli, insieme a Matteo Lama, alcuni ambienti nella reggia di Castel Nuovo e nel palazzo vicereale attiguo (ora distrutto).

Nella pala con la *Presentazione al tempio*, realizzata dallo scledense per la chiesa di San Francesco a Maiori (si veda per la complessa vicenda attributiva della tela, – assegnata al “maestro di Montecalvario”, identificato in un primo momento in Michele Curia e in un secondo nel pittore vicentino –, la sintesi in Leone de Castris, (1996), De Mio tradusse “nei ritmi esagitati e nel turgore espressivo, neopolidoresco, come di un ‘romanista’ fiammingo” (Leone de Castris 1996) l'ancona di soggetto analogo, dipinta dall'aretino per l'altar maggiore della chiesa di Sant'Anna dei Lombardi nell'abbazia di Monte Oliveto (Napoli, Museo di Capodimonte).

Il De Mio fece parte di quel nutrito gruppo di “forestieri”, che, giunti nella città partenopea fra il quinto e il sesto decennio, seppero fondere nel settore della decorazione a fresco e stucco “la chiara e definita struttura disegnativa tutta toscana di Vasari” (Leone de Castris 1996) con una espressività grottesca e concitata di marca polidoresca, coniugata, nel caso dell'artista vicentino, ad un “romanismo” mutuato dal contatto con i pittori nordici, allora presenti in gran numero tra Roma e Napoli. Tra essi quel Hendrik Van Den Broek, detto Arrigo Fiammingo,

con il quale, secondo Sgarbi, De Mio avrebbe intessuto rapporti fin dall'inizio degli anni sessanta (1984).

La data – 1563 – in calce all'*Adorazione* in esame, situa l'opera nel mezzo di quel decennio che vide il De Mio impegnato nell'esecuzione per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Montecalvario (fondata nel 1560 e consacrata nel 1574) della *Madonna del Rosario*, con il *Giudizio Universale*, distribuito nel soprastante lunettone e nelle due laterali ante “fiamminghe” (Leone de Castris 1996). Comparirebbe in questi dipinti la mano di un collaboratore, individuato da Leone de Castris in quel Matteo Lama, presente con De Mio e Rubiales nei cantieri tolediani succitati. Alla sua responsabilità va forse imputato l'allentamento del vigore disegnativo rilevabile in altre due opere, che sono state ricondotte dalla critica al catalogo dello scledense: la *Madonna in gloria con San Girolamo penitente* nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli a Napoli e la *Morte e Assunzione di Maria* nella chiesa delle Vergini a Cosenza, datata 1570 (Leone de Castris 1996).

Il confronto con l'*Adorazione dei Magi* di Santa Maria in Vanzo, eseguita subito dopo i tondi per la Libreria Marciana (1556-57), e quindi un lustro prima della pala di Santorso, rivela come le tracce dell'educazione lombarda, ravvisabili nel San Giuseppe padovano, ancora memore del pastore savoldesco che assiste da sinistra alla *Natività* della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, vengano

abbandonate in favore di un preciso richiamo vasariano: si relazionino il San Giuseppe demiano del dipinto in esame e l'anziano che esibisce gli attributi della *Scienza*, affrescata da Vasari nel refettorio di Monteoliveto.

Il contatto a Napoli con la raffinata tradizione ornamentale toscano-romana, rin vigorita dall'arrivo a Montecassino fra il 1556 e il 1557 di Marco Pino, è all'origine della sontuosità degli abbigliamenti, impreziositi da vistosi medaglioni a rilievo e da sfarzose collane a catena. Il pittore indugia, come non era avvenuto nella precedente versione, nella descrizione degli esotici copricapi dei paggi e dei notabili al seguito dei re magi. Emerge tuttavia, accanto alla componente manieristica centroitaliana, l'influenza di quel romanismo “nordico”, più volte sottolineato dagli studiosi, di cui sono spia i romantici e incombenti ruderi architettonici dello sfondo, desunti dalle incisioni di rovine che Battista Pittoni trasse nel 1561 dalla serie di Hieronymus Cock, e la spazialità compressa della composizione, delimitata superiormente da un orizzonte molto alto che fa rifluire verso il basso lo spettacolare corteo, raffigurato con una propensione narrativa ancora fortemente legata alle fiabesche parate tardogotiche.

MARGARET BINOTTO



NOTE BIOGRAFICHE

Giovanni De Mio

(Schio 1510/20 ca. -1570 ca.)

Singolare pittore e mosaicista di maniera del Cinquecento, Giovanni De Mio nacque a Schio tra il 1510 e il 1520 dalla famiglia Gualtieri. Il primo documento che lo riguarda è datato 1537 ed è relativo alla sua assunzione tra i maestri mosaicisti della basilica di S. Marco a Venezia. Nel 1538 lavora, sempre come mosaicista, alla decorazione del Camposanto di Pisa, mentre nel 1539 è a Milano dove viene pagato per alcuni disegni dal marchese Del Vasto, governatore della città. A questa data è stata riferita anche la pala con il *Martirio di San Lorenzo* a Torrebelvicino, “un coacervo di tendenze tra Brescia, Cremona e Ferrara”.

Inizia così il suo vagabondare tra i centri più importanti della penisola che lo porta a contatto con le più disparate esperienze pittoriche, assemblate e rielaborate in maniera autonoma e del tutto originale.

Dopo un probabile soggiorno nell'Italia Centrale a contatto con le novità della maniera toscano-romana, tra il 1541 e il 1545, eseguì le pitture della cappella Sauli in S. Maria delle Grazie a Milano mentre tra il 1541 e il 1542 lavora a Venezia al mosaico dell'Albero Genealogico della Vergine di San Marco. Probabilmente durante questo soggiorno veneziano conobbe Giorgio Vasari, anche lui presente a Venezia, che lo chiamò poi a Napoli, dopo il 1545. Dall'artista toscano il De Mio copiò la “*Presentazione al Tempio*” per la chiesa di San Francesco a Maiori, in provincia di Salerno, già attribuita al napoletano Michele Curia.

Tornato nel Veneto, dopo breve permanenza a Mantova, eseguì tra il 1553 e il 1555 la decorazione della villa Thiene a Quinto Vicentino in cui appare evidente il richiamo a Giulio Romano, richiamo presente anche nei tre tondi dipinti dal Demio sul soffitto della Libreria Marciana a Venezia.

Nel 1558 firma il contratto per il restauro dei mosaici del Duomo di Orvieto, incarico mai realizzato, e infatti lo tro-

viamo nello stesso anno a Padova dove dipinge le due tele con *l'Adorazione dei Pastori* e *l'Adorazione dei Magi* per la chiesa di Santa Maria in Vanzo. Alla prima è connesso il progetto preparatorio conservato nelle raccolte del Museo Nazionale di San Martino di Napoli, l'unica opera grafica certa del pittore di Schio. Allo stesso periodo risalgono anche il *Riposo durante la fuga in Egitto* della Galleria di Palazzo Pitti e *la Madonna tra San Bartolomeo e Sant'Antonio Abate* della Parrocchiale di Torrebelvicino.

Dopo breve permanenza a Venezia probabilmente De Mio torna a Napoli e del 1560 sono *la Madonna col Bambino e San Gerolamo* per la Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli e il *Giudizio Universale* per la chiesa di Santa Maria del Rosario. Ultima sua opera sicura, datata 1563, è *l'Adorazione dei Magi* di Santorso, ora in deposito dal Museo Civico di Vicenza nella chiesa di San Lorenzo a Vicenza. La morte dovrebbe risalire al 1570 circa.

Rivalutato solo recentemente dalla critica l'inquieto pittore scledense appare dunque una delle personalità più affascinanti della Maniera veneta, uno dei pochi che riuscì a creare uno stretto collegamento tra il Veneto e Napoli passando per la Toscana.

MARIANGELA MATTEVI

Bibliografia:

- F. Barbarano, *Historia Ecclesiastica della città, territorio e diocesi di Vicenza*, Vicenza, 1760, IV.
- G. B. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova con alcune Osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose Notizie*. Edizione terza accresciuta e migliorata, Padova 1780, p. 261.

- P. Brandolese, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, p. 74.
- G. Da Schio, *Persone Memorabili in Vicenza*, ms. Biblioteca Bertoliana Vicenza, sec. XIX, 3391.
- G. Maccà, *Abecedario Pittorico Vicentino*, ms. Biblioteca Bertoliana Vicenza, sec. XIX, 2108-2109.
- L. Trissino, *Artisti vicentini*, ms. Biblioteca Bertoliana Vicenza, sec. XIX, G. 5. 4. 1 [1949] c. 275 r. - c. 276 r.
- G. Maccà, *Storia del territorio vicentino*, Caldoggno 1815, t. XII, p. I, p. 148.
- G. Moschini, *Guida alla città di Padova all'amico delle belle arti*, Venezia 1817, p. 144.
- W. Arslan, *Vicenza. I. Le Chiese*, "Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia", Roma 1956, pp. 128-129, scheda 851.
- Elenco dei doni fatti al Civico Museo dal 1867 al 1877*, Vicenza 1874.
- C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'Arte (1648)*, ed. a cura di D. von Hadeln, Berlin 1914.
- Thieme Becker, *Kunstler Lexikon*, Lipsia, 1916, XII, p. 1916.
- G. Fiocco, Recensione a Ugo da Como, "Girolamo Muziano", Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1930, in "Rivista d'Arte", XIII, 1931, pp. 437-445.
- A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, IX *La pittura del Cinquecento*, parte VII, Milano 1934-XII, pp. 34-36.
- G. A. Dell'Acqua, *Giovanni De' Mio a Milano*, in "Rivista d'Arte", XVIII, 1936, pp. 387-398.
- G. Fiocco, *L'eredità di Giovanni Demio*, in "Rivista d'Arte", XX, 2, aprile-giugno 1938, pp. 158-173.
- C. L. Ragghianti, *Giovanni De Mio*, in "Rivista d'arte", Firenze, 1940, p. IV-V.
- A. E. Popham, *Disegni Veneziani acquistati recentemente dal British Museum di Londra*, in "Arte Veneta", 1947, n. 3, pp. 226-230.
- R. Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950, pp. 49 e ss.
- M. Checchi-L. Gaudenzio-L. Grossato, *Guida di Padova ai monumenti e alle opere d'arte*, Padova 1961.
- A. Dal Zotto, *Santa Maria in Vanzo, Cor Cordis. Il Seminario di San Gregorio Barbarigo, numero unico per nozze d'oro sacerdotali*, Padova 19 giugno, 1963.
- G. Guglielmi, *Saggio Biografico su Giovanni Demio*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXXIII, 1964-65, pp. 167-188.
- G. Guglielmi, *Profilo di Giovanni Demio*, in "Arte Veneta", XX, 1966, pp. 98-111, p. 108 cita ancora la pala del 1563.
- G. Bora, *Giovanni Demio*, in "Kalòs", 4, aprile 1971, pp. 77-80.
- B. Bortoli De Munari, *L'affresco della deposizione nella villa Florianini a Santorso*, in "Maggio a Santorso", 1973, anno I-n. 1, pp. 56-62.
- Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Torino, 1974, V, pp. 56-62.
- P. L. De Vecchi, in *Omaggio a Tiziano*, catalogo della mostra, Milano 1977, pp. 58-60, schede 22-24.
- G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino 1978, pp. 64-67.
- C. Strinati, *La Cona Grande* in "La cattedrale di Matera dal Medioevo al Rinascimento", Venezia 1978.
- F. Abbate, *Pittura e scultura tra Riforma e Controriforma*, in "La voce della Campania", 30 settembre 1979, p. 347.
- V. Sgarbi, in *Palladio e la Maniera. I pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio, 1530-1630*, Catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi, Vicenza, Tempio di Santa Corona, 1980, Venezia 1980, p. 31.
- V. Sgarbi, *Aspetti della "Maniera" nel Veneto* in "Paragone" 367, 1980, pp. 65-80.
- S. Marinelli, *Nota alla Mostra "Palladio e la Maniera"*, in "Ricerche di storia dell'arte", 13-14, 1981, pp. 151-153.
- E. Pagello, *Andrea Palladio: La villa Thiene a Quinto Vicentino, guida alla visita*, Quinto Vicentino 1981.
- R. Pallucchini, *Giovanni De Mio: un manierista veneto in Lombardia*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia. 1540-1590*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981, Milano 1981, pp. 21-23.
- V. Sgarbi, *Giovanni De Mio*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia. 1540-1590*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981, Milano 1981, p. 123-129.
- V. Sgarbi, *Giovanni De Mio, Bonifacio de' Pilati, Lamberto Sustris: indicazioni sul primo tempo del Manierismo nel Veneto*, in "Arte Veneta", 1981 2, XXXV, pp. 52-61.
- V. Sgarbi, *Giorgio Vasari e la carriera di Giovanni De Mio*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Atti del Convegno di Studi, a cura di G. C. Garfagnini, Arezzo, 8-10 dicembre 1981, Firenze 1984, pp. 401-408.
- F. Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria-Dipinti, Sculture e oggetti dei secoli XV-XVI*, Roma 1985.
- S. Marinelli, *Il crepuscolo della miniatura*, in "Miniatura veronese del Rinascimento" catalogo della mostra a cura di G. Castiglioni e S. Marinelli, Verona 1986, p. 39.
- G. Baldissin Molli, *De Mio Giovanni*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1987 (Ried. accresciuta e aggiornata, 1988), II, pp. 702-703.
- L. Puttin, *Una leggenda umanistica sull'origine dei tre monti scledensi Summano, Novegno e Tretto*, in "Pagine di cultura vicentina in onore di Giovanni Conforto", Schio 1987.
- S. J. Freedberg, *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, Bologna 1988, (traduzione dell'edizione inglese, London 1971), pp. 650-651.
- Castel Nuovo. Il Museo Civico*, catalogo a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1990.
- M. Repetto Contaldo, voce *Demio Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1990, 38, pp. 652-656.

- C. Rigoni, *Domenico Brusasorci e Giovanni De Mio. Due episodi del Manierismo a Vicenza*, in "Verona Illustrata. Rivista del Museo di Castelvecchio", 3, 1990, pp. 43-57.
- P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991.
- E. M. Guzzo, *La formazione bresciana di Giovanni De Mio e un'ipotesi per il Monogrammista "FV"*, in "Arte Cristiana", 1991.
- P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'Età Barocca*, a cura di G. Pugliese Caratelli, Napoli 1993, pp. 181-240.
- Pietro De Marescalchi, *Restauri, studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra a cura di G. Ericani. Treviso 1994.
- P. Leone de Castris, *Un disegno di Giovanni De Mio*, in "Arte Veneta", 47, 1995, pp. 87-91.
- M. Lucco, *Noterelle vicentine: per Giovanni Speranza*, in "Arte Veneta", 47, 1995.
- Idem, *Sul Luzzo, il Marescalchi e il Cinquecento a Feltre*, in "Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore", aprile-giugno 1995, pp. 109-126.
- A. Ballarin, *Jacopo Bassano, Tavole. Parte Prima 1531-1568. Tomo III*, Cittadella 1996.
- P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1570-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996.
- S. Mason, *"Pitture marmoree" della maniera moderna in San Marco*, in "Arte Veneta", 48, 1996, pp. 27-41.
- P. Snichelotto, *Giovanni Demio della famiglia Gualtieri, pittore e mosaicista scledense. Note su un documento inedito*, in "Itinerari" Organo del sistema bibliotecario di Schio, 1997.
- A. M. Spiazzi, *I dipinti della chiesa e della Sagrestia*, in "Il Seminario di Gregorio Barbarigo. Trecento anni di arte e fede a cura di P. Gios e A. M. Spiazzi, seminario Vescovile di Padova 1997, p. 67.
- W. Arslan, *Vicenza. I. Le Chiese*, "Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia", Roma 1956, pp. 128-129, scheda 85.
- M. Binotto, *Vicenza 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, II, Milano 1998, pp. 741-804.
- E. Saccomani, *Padova 1540-1570*, in "La pittura nel Veneto. Il Cinquecento", II, Milano 1998, pp. 555-638.
- I disegni del Cinquecento e del Seicento. La collezione Ferrara Dentice Museo Nazionale di San Martino*, a cura di M. Causa Picone, Napoli 1999.
- V. Romani, *Dal Pordenone a Palma il Giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, a cura di C. Furlan con la collaborazione di V. Romani, catalogo della mostra, Pordenone, ex chiesa di San Francesco, 15 ottobre-10 settembre 2000, Milano 2000, pp. 152-153.
- M. Saccardo, *Una tela "di singolare bellezza", opera di Giovanni De Mio, a S. Lorenzo in Vicenza*, in "Realtà Vicentina" Anno XI, 11 novembre 2000, p. 38.

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2000
delle Nuove Arti Grafiche "Artigianelli"

